

GILLES DELEUZE  
**Cine I**  
Bergson y las imágenes

Editorial Cactus  
Serie Clases  
Volumen 6



Deleuze, Gilles

Cine 1 : Bergson y las imágenes. - 1a ed. - Buenos Aires : Cactus, 2009.  
v. 1, 576 p. ; 23x16 cm. - (Clases)

Traducido por: Sebastián Puente y Pablo Ires

ISBN 978-987-24075-7-5

I. Filosofía. I. Puente, Sebastián, trad. II. Ires, Pablo, trad. III. Título  
CDD 190

*Título:*

*Cine I. Bergson y las imágenes.*

*Autor:*

Gilles Deleuze 1981/1982

*Traducción y notas*

Equipo Editorial Cactus

*Diseño de interior y tapa:* manuloop

*Impresión:* Gráfica MPS

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723.

ISBN: 978-987-24075-7-5

Ira. edición – Buenos Aires, Diciembre de 2009

[www.editorialcactus.com.ar](http://www.editorialcactus.com.ar)

[editorialcactus@yahoo.com.ar](mailto:editorialcactus@yahoo.com.ar)

# índice

Prólogo. Propuesta metodológica de un sistema de variables que le permite al lector medir el valor ético de este libro y quizá incluso de otros .....	9
Advertencia .....	12

## Gilles Deleuze CINE I. BERGSON Y LAS IMÁGENES (13)

### Parte 1. Bergson y el movimiento (15)

I. Primera y segunda tesis ( <i>10 de Noviembre de 1981</i> ) .....	17
II. Tercera tesis. ( <i>17 de Noviembre de 1981, primera parte</i> ) .....	45
III. Los tres niveles de la imagen-movimiento y el cine (I). ( <i>17 de Noviembre de 1981, segunda parte</i> ) .....	63
IV. Los tres niveles de la imagen-movimiento y el cine (II) ( <i>24 de Noviembre de 1981</i> ) .....	79
V. Recapitulación. Las tres tesis sobre el movimiento y su relación con el cine. ( <i>1 de Diciembre de 1981, primera parte</i> ) .....	113

### Parte 2. El capítulo I de *Materia y memoria* (119)

VI. Introducción al análisis de la imagen-movimiento. Crisis de la psicología clásica, fenomenología y bergsonismo. ( <i>1 de Diciembre de 1981, segunda parte</i> ) .....	121
VII. El universo de las imágenes-movimiento en el capítulo I de <i>Materia y memoria</i> . Imagen-percepción, imagen-afección, imagen-acción. ( <i>5 de Enero de 1982</i> ) .....	145
VIII. Relación y proporción de los tres tipos de imágenes-movimiento en el cine ( <i>12 de Enero de 1982, primera parte</i> ) .....	173

### Parte 3. La imagen-percepción (187)

IX. La imagen semi-subjetiva. ( <i>12 de Enero de 1982, segunda parte</i> ) .....	189
X. El sistema de la interacción universal y el de la subjetivación. Fotograma e intervalo. ( <i>19 de Enero de 1982</i> ) .....	207
XI. Percepción molecular. Recapitulación. ( <i>26 de Enero de 1982, primera parte</i> ) .....	237

#### Parte 4. La imagen-afección (251)

XII. Primer plano, rostro y afecto. (26 de Enero de 1982, segunda parte) ....	253
XIII. El Tratado de las pasiones. Los polos del rostro en Griffith, Eisenstein y el expresionismo. (2 de Febrero de 1982) .....	265
XIV. Los polos del rostro en Sternberg. (23 de Febrero de 1982, primera parte) .....	295
XV. Afecto puro y fantasma. (23 de Febrero de 1982, segunda parte) .....	307
XVI. El afecto como cualidad-potencia. El espacio cualquiera (2 de Marzo de 1982) .....	323

#### Parte 5. La imagen-acción (355)

XVII. De la afección a la acción. Maine de Biran y Peirce. (9 de Marzo de 1982) .....	357
XVIII. Introducción a la imagen-acción. El mundo originario, pulsiones y objetos. (16 de Marzo de 1982) .....	383
XIX. La gran forma: situación-acción-situación. (23 de Marzo de 1982) ....	407
XX. La degradación del personaje y el problema de la actuación. Expresionismo, naturalismo, realismo (20 de Abril de 1982, primera parte) .....	431
XXI. La pequeña forma: acción-situación-acción. (20 de Abril de 1982, segunda parte) .....	451
XXII. La pequeña y la gran forma en la ciencia, la pintura china y la matemática. (27 de Abril de 1982) .....	457

#### Parte 6. Más allá de la imagen-movimiento. (469)

XXIII. Ruptura con la imagen-acción en el cine norteamericano actual. El «hecho diverso» (4 de Mayo de 1982) .....	471
XXIV. Paréntesis sobre Buster Keaton y las máquinas absurdas. (11 de Mayo de 1982, primera parte) .....	495
XXV. La imagen óptico-sonora en el neorrealismo italiano y la <i>nouvelle vague</i> . (11 de Mayo de 1982, segunda parte) .....	503
XXVI. La imagen óptico-sonora en Robbe-Grillet. (18 de Mayo de 1982, primera parte) .....	515
XXVII. Memorias y trastornos del reconocimiento en Bergson. La imagen óptico-sonora y el tiempo. (18 de Mayo de 1982, segunda parte) .....	525
XXVIII. De la imagen-movimiento a la imagen-tiempo. La imagen sensorial pura y el pensamiento. (25 de Mayo de 1982) .....	543
Clase XXIX. Recapitulación. Clasificación de los signos. (1 de Junio de 1982) .....	565

# Prólogo

## Propuesta metodológica de un sistema de variables que le permite al lector medir el valor ético de este libro y quizá incluso de otros

No es una idea rara, sino más bien, al contrario, la experiencia de lectura más ingenua. Una filosofía tiene una unidad de conexiones lógicas y argumentales. Pero a menos que tengamos un interés profesional, a medida que el tiempo pasa, esas conexiones se nos olvidan. ¿Cómo se pasaba exactamente de tal noción a tal otra? ¿Con qué argumento se probaba tal aseveración? Olvidamos las conexiones, y nuestro recuerdo de tal filosofía o de tal libro se estructura como en islotes. Recordamos una noción por aquí, otra por allá, una o dos frases que creemos fundamentales... Aún así, sentimos en nuestro recuerdo que esos islotes pertenecen a un mismo archipiélago. En el vacío lógico y argumental, se atraen, se llaman, se aproximan invisiblemente; a la distancia, pertenecen a un mismo mundo. Una fuerza los cohesiona.

Esa fuerza que cohesiona las nociones, que lleva de una *a cualquier otra sin necesidad de mediaciones* y las hace, por eso, pertenecer a una misma constelación, ese centro gravitatorio es lo que William James llama una «visión». El núcleo moviente y cohesivo de una filosofía es una «visión» del universo que nos rodea.

Las visiones, en tanto maraña ellas mismas de fuerzas socio-psíquico-orgánico-inorgánicas, deben ser muy complejas de analizar. Pero son muy

sencillas de enunciar. Para que el lector se haga una idea de esta sencillez, James dice que detrás de ese lenguaje farragoso que llama negación a lo que es afirmación, racional a lo que es irracional, la visión de Hegel es muy simple: el universo, los entes, están hechos de yuxtaposiciones y mutaciones, de modo que no pueden ser descriptos bajo el principio de identidad.

Siguiendo el mismo método, diríamos que la visión de Bergson es que lo humano debe ser reconducido a lo viviente, y lo viviente a los procesos de desvío y lentitud, contracción y expansión del fondo universal continuo y móvil en el que imagen y materia son indiscernibles. O que la de Deleuze es la de lo humano como resultante de relaciones de fuerzas no-humanas que operan agregados y desagregados y de flujos no-humanos que arrastran y sedimentan.

Antes de saberse los conceptos, de armar el diccionario de la jerga para tapar los pozos del reconocimiento y la comunicación, hay que captar la visión.

Y luego, ¿cómo valorar las filosofías, los filósofos? En primer lugar, están afectados por un índice de densidad, en una escala gradual que iría de lo ralo a lo denso. Hay filosofías densas y filosofías ralas, dice James. Y ese índice de densidad *de la filosofía*, es índice de una potencia de poblamiento *de la visión*. Esa densidad es, finalmente, una densidad de población. ¡Qué universo ralo aquél en el que sólo se atribuya vida espiritual a los sujetos! Y justamente porque lo determinante es la visión, aunque la filosofía amontone y encadene miles de categorías para describir esa vida espiritual del sujeto, el universo seguiría siendo ralo: puntitos de vida dispersos aquí y allá, otro más allá, y en el medio distancias insalvables, vacíos indisimulables, descampados, pequeños o inmensos agujeros por todas partes.

Esa potencia de llenar el mundo sin cortes, sin discontinuidades, e ir luego multiplicando las fuerzas y los procesos y los agregados y sus sedimentos, es correlativa al poblamiento conceptual que la filosofía hace de sí misma. Acompaña palmo a palmo con sus conceptos el poblamiento del universo. La propia filosofía se llena, se amontona, engendra y engendra, y entonces cada concepto se aplasta con otro, lo empuja. Este hacinamiento produce su propia presión interna, una atmósfera, una presión atmosférica propia que filtra la percepción natural y el *cliché*. Esta especie de *horror vacui* es la condición de su autonomía.

En segundo lugar —otra vez James— una filosofía tiene un «valor emocional». Esto es, nos hace sentir más o menos cómodos en el universo. Pero

esa comodidad no es sinónimo de una especie de seguridad pasiva, todo lo contrario. Deriva de la posibilidad de familiarizarnos con el universo. Se vuelve cómodo en la medida en que nos familiaricemos con él. Es decir, una filosofía nos afecta de un grado de intimidad con el universo, en una escala que iría de lo foráneo a lo íntimo. Y este grado depende de su densidad, es decir de la potencia de poblamiento de su visión.

Otra vez, en una filosofía que sólo atribuya vida espiritual a los sujetos, el universo está agujereado por todas partes, está vacío, ralo. Y por más que esos descampados se cubran después con una voluntad divina, con el interés consciente del individuo, con un yo trascendental, con el lenguaje o con el deseo inconsciente del sujeto, están vacíos lo mismo. Habrá que andar con cuidado, con recelo en esos espacios incognoscibles o misteriosos, terrenos de signos oscuros, de interpretaciones y malas interpretaciones interminables, de voluntades ajenas indescifrables. Un mundo incómodo de vivir, hostil, siempre foráneo.

El valor ético de una filosofía se decide en este problema habitacional. La cuestión es si su densidad es capaz de afectarnos de una potencia para inventar espacios habitables y para pensar dentro de ellos. Como dice James, una filosofía debe *fnake us feel at borne*. Debe hacer que en el universo, nos sintamos como en casa.



## ADVERTENCIA

Las clases de Gilíes Deleuze que se presentan en *Cine I: Bergson y las imágenes* en su primera edición castellana, corresponden al curso dictado en la Universidad de Vincennes entre el 10 de noviembre de 1981 y el 1º de junio de 1982.

La presente edición ha sido preparada en base a las desgrabaciones y grabaciones existentes en el idioma original. La traducción, la corrección y las notas han sido íntegramente realizadas por Cactus.

Como notará el lector en la indicación de fecha de los capítulos, algunas clases fueron divididas en dos partes. Pretendimos así que la presente edición acompañe la precisión y claridad argumental del curso. Verá el lector que cada una de estas divisiones corresponde a indicaciones del propio Deleuze sobre cambios de eje, de problemas o de preguntas.

Por lo demás, sólo se han introducido los cambios estilísticos necesarios para adecuar el registro oral al escrito permitiendo una lectura fluida del texto. Toda vez que fue posible, optamos por conservar los rasgos de oralidad propios de las clases.

Agradecemos a: las familias.



Gilles Deleuze

CINE I

Bergson

y las imágenes

Parte 1

BERGSON  
Y EL MOVIMIENTO

# I.

## Primera y segunda tesis

10 de Noviembre de 1981

Para que comprendan, y sobre todo para que sepan si conviene todavía que vengan, este año quisiera hacer de cierta manera tres cosas, tres cosas diferentes, incluso muy diferentes en apariencia, y quisiera que cada una valga por sí misma.

Primero, quisiera proponerles una lectura de un libro de Bergson, *Materia y memoria*<sup>1</sup>. ¿Por qué ese libro de Bergson? Porque supongo, creo, que es un libro muy extraordinario, no solamente en sí mismo, sino en la evolución del pensamiento de Bergson. Es el segundo gran libro de Bergson después del *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*<sup>2</sup>. El tercer gran libro será *La evolución creadora*<sup>3</sup>!. Ahora bien, diríamos que en la evolución del pensamiento de Bergson —y aquellos que ya han leído o tomado conocimiento de estos libros quizá ya han tenido esta impresión- *Materia y memoria* no forma, no

<sup>1</sup> Henri Bergson, *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, Cactus, Bs. As, 2006.

<sup>2</sup> Henri Bergson, *Ensayos sobre los datos inmediatos de la conciencia*, Sígueme, Salamanca, 1999.

<sup>3</sup> Henri Bergson, *La evolución creadora*, Cactus, Bs. As., 2007.

se inscribe en absoluto en una especie de encadenamiento progresivo, sino que forma un desvío muy extraño, como un punto extremo. Punto tan extremo que quizá Bergson alcanzaba allí algo que por razones que tendríamos que determinar renunciará a explotar, a perseguir, pero que marca una cima extraordinaria en su pensamiento y en el pensamiento como tal. Esto es un punto, *Materia y memoria*. Tengo ganas de hablarles de ese libro.

Segundo punto. Tengo también ganas este año de hablarles de otro gran libro, mucho más viejo, la *Crítica del juicio*<sup>4</sup> de Kant. Es un libro en el cual Kant dice lo que piensa, lo que estima que debe decir sobre lo bello y otras cosas más allá o en torno de lo bello. Y de este libro también diría que es una cumbre no solamente para el pensamiento en general, sino para el pensamiento kantiano. No de la misma manera que *Materia y memoria*, que representa una especie de ruptura en una evolución. Esta vez ocurre casi cuando ya no se lo esperaba, la *Crítica del juicio* es uno de los raros libros escritos por un hombre viejo en el momento en que prácticamente ha hecho toda su obra. De cierta manera ya no se esperaba gran cosa de Kant. Muy viejo, muy viejo... Y he aquí que, después de las dos críticas que había escrito –*Crítica de la razón pura* y *Crítica de la razón práctica*– sobreviene de repente aquello de lo que nadie tenía idea que pudiera pasar, la *Crítica del juicio*. Que va a fundar ¿qué? Una estética muy extraña, sin duda la primera gran estética, y que va a ser el más grande manifiesto en la bisagra entre la estética clásica y el romanticismo naciente. Bueno, diría que es también un libro cumbre, pero por otras razones y en otra configuración que *Materia y memoria*. Todo eso no parece llevarse muy bien.

Tercer punto. Quisiera también hacer algo concerniente, podría decir, a la imagen y el pensamiento o, más precisamente, al cine y el pensamiento.

Pero he aquí mi pregunta: ¿en qué no se trata de tres temas? Insisto, sin embargo, en que quisiera que de cierta manera cada tema valga por sí mismo. Por eso es que todo este año daré mucha importancia a hacer especies de divisiones para facilitarnos las cosas a todos. Anunciaré, por ejemplo, que tal sesión trata de la imagen en Bergson, que tal otra trata de tal aspecto del cine, etc. Multiplicaré divisiones cuantitativas –I, II, etc.– para que sepan, para que sigan más fácilmente dónde vamos. Pero lo que quisiera, compréndanme, es que filialmente cada uno de mis tres temas valga por sí mismo y que sin embargo todo se entrelace absolutamente. Que todo haga verdaderamente una unidad, siendo esta unidad finalmente: cine y pensamiento.

<sup>4</sup> Immanuel Kant, *Crítica del juicio*, Espasa Calpe, Madrid, 2007.

Ahora bien, he aquí mi pregunta: ¿por qué todo eso haría una unidad? ¿Por qué tres cosas tan diferentes -*Materia y memoria* de Bergson, la *Crítica del juicio* de Kant y una reflexión sobre pensamiento y cine— se unificarían?

En cuanto a Bergson, respondo en seguida que la situación es bastante simple. ¿Por qué? Tomo algunos datos que importan. *Materia y Memoria*, 1896; el libro siguiente de Bergson, *La evolución creadora*, 1907. *La evolución creadora* es, hasta donde sé, el primer gran libro de filosofía en tener explícita y considerablemente en cuenta al cine. Al punto que el cuarto capítulo se titula *El mecanismo cinematográfico del pensamiento y la ilusión mecanicista*. En 1907: es al menos muy temprano para tener en cuenta al cine. *Materia y memoria* es de 1896. La fecha fetiche de la historia del cine, la proyección Lumière en París, es en diciembre de 1885. Puedo decir a muy grandes rasgos que, aún si conocía de su existencia, Bergson no puede tener en cuenta explícitamente al cine en el momento de *Materia y memoria*. En 1907 puede, y aprovecha la ocasión.

Pero extrañamente -y esto va a plantearnos ya un problema- ¿qué se dirán ustedes, quizá, si leen *La evolución creadora* y *Materia y memoria*? Se dirán que en *La evolución creadora* Bergson tiene explícitamente en cuenta al cine pero para denunciar una ilusión que, según él, el cine no inventa pero promueve, ilusión a la cual el cine da una extensión hasta allí desconocida. El título del capítulo -*EL mecanismo cinematográfico y la ilusión mecanicista*- trata, o al menos parece o creemos que trata de denunciar una ilusión. Mi pregunta es si, contrariamente, en *Materia y memoria*, de 1896, Bergson no estaba de cierta manera mucho más adelantado, y completamente enredado no con algo que el cine inventaba, sino con algo que él inventaba en el dominio de la filosofía mientras que el cine lo estaba inventando en otro dominio. Sería una manera de explicar quizás el carácter tan insólito de *Materia y memoria*.

Pero entonces Bergson nos conduce a una especie de confrontación cine/pensamiento, o se inserta sin problemas en tal confrontación. Con Kant es obviamente menos evidente. A aquellos que sigan este año les pido obviamente que lean dos libros. Para la semana próxima me gustaría mucho que hayan leído el primer capítulo de *Materia y memoria*. Hace falta que lo lean, hace falta, hace falta, sino... no vengan. Después, la *Crítica del juicio*.

Cuando lean la *Crítica del juicio*, verán que todo el principio trata sobre lo bello, que es muy bueno pero es una especie de estética clásica. Es una especie de última palabra para una estética clásica que consiste en preguntarse cuáles son las formas bellas. Preguntarse cuándo una forma es bella es precisamente el problema estético del gran período clásico. Pero todo lo que sigue en la estética de Kant consiste en decirnos: «Sí, es así, pero debajo de lo

bello, encima de lo bello, más allá de lo bello, hay ciertas cosas que exceden la belleza de la forma». Estas cosas van a recibir sucesivamente el nombre de «lo sublime»; luego «el interés en lo bello», mientras que lo bello por sí mismo es desinteresado; y finalmente, «el genio» como facultad de las ideas estéticas, por diferencia con las imágenes estéticas. Todo esto -debajo, más allá de lo bello- es como el anuncio del Romanticismo. Mi pregunta es si precisamente en ese nivel no hay algo, no hay una nueva relación propuesta por Kant entre la imagen y el pensamiento. Relación que habría que llamar en ese caso «pre-cinematográfica», pero que el cine por otro lado podría confirmar.

Entonces, lo que espero de ustedes, de aquellos que continúen viniendo, es la lectura de esos dos libros. Comenzando, si están de acuerdo, por *Materia y memoria*.

**Intervención:** Está agotado...

**Deleuze:** ¡Es una catástrofe, una verdadera catástrofe! Bueno, hay que ir a leerlo a la biblioteca. O quizás reaparezca... ¡Es escandaloso, escandaloso! Bueno, escuchen, no lo van a leer, se los contaré yo, ¿sí? (*risas*). Apresúrense en todo caso en procurarse la *Crítica del juicio* porque también se va a agotar entonces. Hay una traducción reciente, tomen la traducción reciente de Philonenko<sup>5</sup>.

Agrego, preciso finalmente que en ningún caso podría pretender proponerles un curso sobre cine. Es entonces, de principio a fin, un curso de filosofía. Comenzamos.

Como he dicho, este año quisiera ensayar una especie de recorrido con centro en pensamiento/cine y quisiera numerarlo. Comienzo entonces por un gran 1), que va a mantenernos ocupados por un cierto tiempo: las tesis de Bergson sobre el movimiento. Les avisaré cuando haya terminado.

Imaginen, un filósofo nunca es tan simple, ¿no? Ni tan difícil. Ni tan simple como lo que decimos, ni tan complicado. Porque una idea filosófica, me parece, es siempre una idea en niveles y en etapas. Es como una idea que tiene sus proyecciones. Quiero decir que tiene muchos niveles de expresión, de manifestación. Tiene un espesor. Una idea filosófica, un concepto filosófico es siempre un espesor, un volumen. Pueden tomarla a tal nivel, luego en otro y en otro, sin contradecirse. Y son niveles bastante diferentes. Así, cuando exponen una doctrina, pueden dar de ella o de la idea una determinada presentación —es un poco como las tomografías—: una presentación en espesor, a tal distancia, etc.

<sup>5</sup> Cf. Kant, *Critique de la faculté de juger*, Alexis Philonenko, Vrin, Paris, 1965.

Hay un filósofo que vio esto muy, muy bien: Leibniz, quien presentaba ideas según la inteligencia supuesta de sus correspondientes. Tenía entonces todo un sistema, el sistema 1, cuando pensaba que se trataba de alguien no considerado, el sistema 2, un sistema 3, etc. Y todo armonizaba, era una maravilla.

Lo que quiero decir es que en Bergson hay también páginas extremadamente simples, y tienen luego presentaciones de la misma idea a un nivel mucho más complejo, y aún a otro nivel más. Diría que, respecto al movimiento, hay en cierta forma tres Bergsones. Hay uno que todos conocemos, aunque viendo no lo hayamos visto. Hay uno que se ha vuelto el Bergson aparente, ¿no? Comienzo entonces, suponiendo que hay tres grandes tesis de Bergson sobre el problema del movimiento; cada vez más sutiles, pero simultáneas, y completamente simultáneas.

Comienzo por la primera, o más bien por recordar la primera, puesto que ya la conocen. Es muy simple. Bergson tiene una idea que señala al mismo tiempo la marcha de la filosofía: el mundo en el cual vivimos es un mundo de mezclas, las cosas están siempre mezcladas, todo se mezcla. En la experiencia no hay más que... ¿cómo diríamos?... mixtos. Hay mezclas de esto y de aquello. Lo que les es dado son estas mezclas.

¿Cuál es la tarea de la filosofía? Muy simple, es analizar. ¿Pero qué quiere decir analizar para Bergson? El transforma completamente lo que la gente llama análisis. Analizar va a ser buscar lo puro. Dado un mixto, analizarlo es extraer qué. ¿Los elementos puros? No. Bergson dirá muy rápidamente que lo puro jamás son elementos. Las partes de una mezcla no están menos mezcladas que la mezcla misma. No hay elemento puro. Lo puro son tendencias. Lo único que puede ser puro es una tendencia que atraviesa la cosa. Analizar la cosa es entonces extraer las tendencias puras entre las cuales se divide la cosa, las tendencias puras que la atraviesan y se depositan en ella. Este análisis muy especial, que consiste en extraer de un mixto las tendencias puras que se supone están depositadas en el conjunto, es lo que Bergson llamará la intuición. Se trata de descubrir las articulaciones de la cosa.

¿Puedo decir que la cosa se divide en varias tendencias puras? No, no. Ya en este nivel deben sentir que lo puro no es más que uno. Lo que debo hacer cuando analizo algo es dividir la cosa en una tendencia pura que la arrastra y... ¿en qué? ¿En otra tendencia pura? Podríamos decir eso, pero de hecho nunca ocurre así. Una cosa se descompone en una tendencia pura que la arrastra y en una impureza que la compromete, que la detiene. En muchas, ¿no? No necesariamente son dos. Pero un buen análisis es descubrir una tendencia pura y una impureza que funcionan una en relación a

la otra. Esto se vuelve más interesante, en el sentido de que la intuición es un verdadero análisis de los mixtos.

Ahora bien, ¿qué nos dice Bergson? Que en el mundo de la percepción es siempre así, porque lo que nos es dado son siempre mixtos de espacio y de tiempo; y que eso es catastrófico para el movimiento, para la comprensión del movimiento. ¿Por qué? Porque tenemos siempre tendencia —y es aquí que surge el Bergson más conocido— a confundir el movimiento con el espacio recorrido, intentamos reconstituir el movimiento con el espacio recorrido. Y desde que nos lanzamos a una operación semejante, ya no comprendemos nada del movimiento.

Ven que como idea es muy simple. ¿Por qué el movimiento es irreductible al espacio recorrido? Es bien sabido, porque el movimiento es en sí mismo el acto de recorrer. En otros términos, cuando reconstituyen el movimiento con el espacio recorrido, ya han considerado el movimiento como pasado, es decir como ya hecho. Pero el movimiento es el acto de recorrer, es el recorrer en acto, el movimiento es lo que se hace. Precisamente, cuando está ya hecho, sólo hay espacio recorrido pero ya no hay movimiento.

En otros términos, ¿por qué hay una irreductibilidad del movimiento al espacio recorrido? Al nivel de esta primera gran tesis, Bergson dice que es evidente, que el espacio recorrido es fundamentalmente, esencialmente divisible y, al contrario, el movimiento como acto de recorrer un espacio es indivisible. No es espacio, es duración, y es una duración indivisible. ¿En qué nivel estamos? En el más simple: la oposición categórica entre el espacio divisible y el movimiento-duración indivisible.

Y en efecto, si sustituyen el movimiento-duración indivisible, es decir que recorre de una vez el espacio, por el espacio recorrido que sí es divisible, no comprenderán más nada; es decir, el movimiento no será siquiera posible.

De allí que Bergson nos recuerde constantemente la famosa paradoja de Zenón en el origen de la filosofía, en la que Zenón muestra hasta qué punto es difícil pensar el movimiento. Sí, es difícil e incluso imposible, si lo traducimos en términos de espacio recorrido. Aquiles jamás atrapará a la tortuga, nos decía el viejo Zenón. O la flecha nunca alcanzará su blanco. Es la famosa paradoja de Zenón. Ustedes pueden señalar la mitad del recorrido de la flecha desde el punto de partida hasta el blanco; cuando la flecha está en esa mitad, queda todavía una mitad; pueden dividir la mitad en dos cuando la flecha está en ese punto y queda todavía una mitad, etc. Mitad... mitad... siempre tendrán un espacio, por más pequeño que sea, un espacio infinitamente pequeño entre la flecha y el blanco. La flecha no tiene ninguna razón para alcanzar el blanco.



Sí, dice Bergson, evidentemente Zenón tiene razón, la flecha no alcanzará el blanco, si el movimiento se confunde con el espacio recorrido, puesto que el espacio recorrido es divisible al infinito. Entonces habrá siempre un espacio, por más pequeño que sea, entre la flecha y el blanco. Del mismo modo, Aquiles no atrapará la tortuga.

Ven entonces lo que hace Bergson en este primer nivel, opone el movimiento-duración indivisible al espacio recorrido fundamentalmente, esencialmente divisible.

Si solo fuera esto, sería seguramente muy interesante. Pero sentimos que finalmente no puede ser más que un punto de partida. Y en efecto, si permanecemos en esta primera tesis, veo de inmediato que ella misma tiene ya una posible exposición mucho más... curiosa. Sin embargo, a primera vista no parece cambiar gran cosa. Mi primera proposición era que no se reconstituye el movimiento con el espacio recorrido. Bergson nos dice esta vez, en esta segunda presentación de esta primera tesis, de esta misma tesis, que no se reconstituye el movimiento con una sucesión de instantes, de momentos en el tiempo. Es un poco diferente. ¿En qué esta tesis es ya mucho más arrojada? ¿Qué agrega a la formulación precedente? Vemos bien que las dos fórmulas están completamente ligadas. ¿Qué hay de común entre la posición en el espacio y el instante en el tiempo? Es que son en sí mismos cortes inmóviles, son cortes inmóviles tomados, operados sobre un trayecto. Entonces Bergson nos dice que no reconstituiremos el movimiento con el espacio recorrido, pero tampoco multiplicando los cortes inmóviles tomados u operados sobre el movimiento.

¿Por qué esto me interesa más? Porque ya me parece otra presentación de una idea. Hace un momento, ustedes recuerdan, se trataba simplemente de establecer una diferencia de naturaleza entre el espacio divisible y el movimiento-duración indivisible. En este segundo nivel se trata de otra cosa. ¿De qué? Es muy, muy curioso, pues cuando pretendo reconstituir el movimiento con una sucesión de instantes, de cortes inmóviles, de hecho hago intervenir dos cosas: por un lado, los cortes inmóviles, por otro, la sucesión de estos cortes, de estas posiciones. En otros términos, ya no tengo un solo término -el espacio es divisible-, sino dos: los cortes inmóviles, es decir las posiciones o instantes, y la sucesión que les impongo, la forma de sucesión a la cual los someto. ¿Y qué es esta forma de sucesión? Es la idea de un tiempo abstracto, homogéneo, igualable, uniforme. Ese tiempo abstracto será el mismo para todos los movimientos supuestos. Iría entonces sobre cada movimiento, tomaría cortes inmóviles y los haría sucederse según las leyes de un tiempo abstracto homogéneo. Así pretendería reconstituir el movimiento.

¿Por qué esto no funciona?, nos dice Bergson. Porque también aquí se produce sobre el movimiento el mismo contrasentido que hace un rato. Es que el movimiento se hace siempre entre dos posiciones, se hace siempre en el intervalo. De modo que, por más que tomen sobre un movimiento los cortes inmóviles más cercanos que quieran, siempre habrá un intervalo, por pequeño que sea, y el movimiento se hará siempre en el intervalo. Es otra manera de decir que el movimiento se hace siempre a espaldas del pensador y de las cosas, a espaldas de las personas. Se hace siempre entre dos cortes. No es multiplicando los cortes que reconstituirán el movimiento; continuará haciéndose entre dos cortes, por cercanos que sean.

Ese movimiento irreductible que se hace siempre en el intervalo no se deja confrontar, no se deja medir por un tiempo homogéneo abstracto. ¿Qué quiere decir esto? Quiere decir que hay todo tipo de movimientos irreductibles: está el paso del caballo, y el paso del hombre, y el paso de la tortuga... Y que incluso no vale la pena desplegar sus movimientos sobre la misma línea de un tiempo homogéneo. ¿Por qué? Porque son irreductibles unos a otros. Es incluso por eso, por una razón muy simple, que Aquiles sobrepasa a la tortuga: no es porque hay una medida común, es porque un salto de Aquiles —su unidad de movimiento— no tiene ninguna medida común con el pequeño paso de la tortuga. Y sin embargo, no se puede saber quién ganará. Un león persigue un caballo. No hay tiempo abstracto, no hay espacio abstracto. Lo que permite decir en principio que hay algo imprevisible. ¿Atrapará o no el león al caballo? Si el león atrapa al caballo, es con saltos de león, y si el caballo escapa, es con su galope de caballo. Son movimientos cualitativamente diferentes. Son dos duraciones diferentes. Una puede interrumpir a la otra, apoderarse de ella, pero no se componen con unidades comunes. Es con un salto de león que el león va a saltar sobre el caballo, y no con una cantidad abstracta desplazable en un tiempo homogéneo.

¿Qué nos está diciendo Bergson? Nos dice que seguramente todos los movimientos concretos tienen su articulación, que cada movimiento está articulado de cierta manera. En otros términos, seguramente los movimientos son divisibles, seguramente hay una divisibilidad del movimiento. Por ejemplo, la carrera de Aquiles se divide en... ¿cómo llamamos eso, la unidad de paso del hombre?... en pisadas. El galope del caballo evidentemente se divide, es la famosa fórmula 1, 3, 2... 1, 3, 2... 1... Todos los movimientos se dividen —ven que esto se vuelve ya mucho más complejo— pero no se dividen siguiendo una unidad homogénea abstracta.

En otros términos, cada movimiento tiene sus divisiones propias, sus subdivisiones propias, de tal modo que un movimiento es irreductible a otro.

Un paso de Aquiles es absolutamente irreductible a un paso de tortuga. De modo que cuando tomo cortes inmóviles sobre los movimientos, es siempre para reconducirlos a una homogeneidad uniforme de tiempo abstracto gracias a la cual, precisamente, uniformizo todos los movimientos y ya no comprendo nada del movimiento mismo. Desde entonces, Aquiles no puede alcanzar a la tortuga.

Intervención: ¿Es posible el encuentro?

Deleuze: Ah, sí, todo es posible. Para que Aquiles y la tortuga se encuentren es preciso que la duración o el movimiento de Aquiles encuentre en sus propias articulaciones y que la tortuga encuentre en las suyas algo que haga que el encuentro se produzca.

Ven ustedes que hace un momento, la primera exposición de su tesis consistía en una distinción de naturaleza, en una oposición, si quieren, entre espacio recorrido y movimiento como acto de recorrer. Ahora, en la segunda presentación, que me parece ya mucho más interesante e intrigante, distingue, opone, dos conjuntos. Primer conjunto: cortes inmóviles + idea de sucesión como tiempo abstracto. Segundo conjunto: movimiento cualificado como tal o cual movimiento + duración concreta que se expresa en ese movimiento.

Puede ser entonces que comprendan por qué de repente se produce el encuentro, la confrontación con el cine. Y por qué, en *La evolución creadora*, Bergson choca contra este nacimiento del cine. Pues el cine llega con su ambición, fundada o no, de aportar no sólo una nueva percepción sino una nueva comprensión, una nueva revelación, una nueva manifestación del movimiento. Y a primera vista Bergson tiene una reacción muy hostil. Su reacción consiste en decir: «Bueno, vean ustedes, el cine no hace más que llevar al extremo la ilusión de la falsa reconstitución del movimiento». En efecto, ¿con qué procede el cine? En apariencia, forma parte del lado malo, procede tomando cortes instantáneos sobre el movimiento y sometiéndolos a una forma de sucesión de un tiempo uniforme y abstracto. Él dice que es sumario. ¿Es sumario? ¿No está allí, en 1907, comprendiendo algo sobre el cine que la mayor parte de las personas, comenzando por sus discípulos más avanzados en cuanto al cine - por ejemplo Elie Faure - no habían comprendido todavía?

Esto es complicado, porque ustedes conocen bien las condiciones del cine en la época de Bergson. A grandes rasgos: toma inmóvil, identidad del

aparato de toma y de proyección y, finalmente, algo que parece dar toda la razón a Bergson y que no ha terminado, un gran principio técnico sin el cual el cine no hubiese existido jamás, algo que asegura la equidistancia de las imágenes. No habría proyección cinematográfica si no hubiese equidistancia de las imágenes. Y todo el mundo sabe que uno de los puntos técnicamente fundamentales de la invención del cine, de la máquina cine, ha sido asegurar la equidistancia de las imágenes gracias a la perforación de la cinta. Si no tienen la equidistancia, no tendrán cine. Veremos por qué. Dejo esta cuestión, aunque luego haya que mostrarla.

Ahora bien, Bergson está muy al corriente de esto y del aparato de los hermanos Lumière. ¿Y de quién es, antes de Lumière, el descubrimiento de asegurar la equidistancia de las imágenes por la perforación de la cinta? Es el descubrimiento de Edison. Lo cual hace que haya tenido tantas pretensiones justificadas sobre la invención misma del cine. Entonces esta equidistancia de las imágenes ha sido un acto técnico que ciertamente condiciona al cine, aún cuando en otros aspectos podamos considerarlo como secundario.

Ahora bien, esto parece dar completamente la razón a Bergson. ¿Cuál es la fórmula del cine en 1907? Sucesión de instantáneas asegurada por la forma de un tiempo uniforme, siendo las imágenes equidistantes. La equidistancia de las imágenes garantiza la uniformidad del tiempo. En ese momento el cine opera en el conjunto cortes inmóviles + tiempo abstracto y deja entonces escapar el movimiento, es decir el movimiento real en su relación con las duraciones concretas.

¿Podemos entonces referirnos al estado posterior del cine para decir: «Ah, bueno, sí, pero Bergson estaba en el principio del cine, pasaron tantas cosas...»? ¿Podemos invocar, por ejemplo, el hecho de que la cámara haya devenido móvil para decir: «Ah, bueno, ahí el cine ha recuperado el verdadero movimiento»? Eso no cambiaría lo que permaneció, el hecho de base del cine, el hecho de que el movimiento es reproducido a partir de instantáneas, y de que hay una sucesión de instantáneas que implica la equidistancia de las imágenes correspondientes. No vemos bien cómo no subsistiría ese hecho, puesto que sin él ya no habría cine. Habría otra cosa, pero no sería cine. De tal modo que nuestro problema no puede consistir en invocar una evolución del cine después de 1907.

Creo que lo que tenemos que invocar es algo completamente distinto, es un problema que llamaría el primer problema relativo al cine, el problema de la percepción. El cine me da a percibir movimiento. ¿Qué quiere decir Bergson cuando denuncia una ilusión ligada al cine? ¿Qué quiere, qué está

buscando? Después de todo, puede ser que si planteamos esta pregunta nos demos cuenta de que la crítica del cine en Bergson es quizás mucho más aparente que real.

Digo que es bien sabido que el cine reproduce el movimiento. El movimiento reproducido en el cine es precisamente el movimiento percibido. La percepción del movimiento es una síntesis de movimiento. Decir síntesis del movimiento, percepción del movimiento o reproducción del movimiento es lo mismo. Si Bergson quiere decirnos que en el cine el movimiento es reproducido por medios artificiales, eso es evidente. Aun más, yo diría algo simple: ¿qué reproducción de movimiento no es artificial? Está comprendido en la idea misma de reproducir. Reproducir un movimiento implica evidentemente que el movimiento no es reproducido por los mismos medios mediante los cuales se produce. Es incluso el sentido del prefijo *re*.

Es entonces necesariamente por medios artificiales que algo —sea movimiento u otra cosa— es reproducido. Ahora bien, ¿el hecho de que el movimiento en el cine sea reproducido por medios artificiales basta para decir que el movimiento que percibo, que el movimiento reproducido, sea él mismo artificial o ilusorio? Comprendan mi pregunta: los medios de reproducción son artificiales, ¿puedo concluir del carácter artificial de los medios de reproducción el carácter ilusorio de lo reproducido?

¿Qué debería decirnos un fantasma de Bergson, según su mismo método? Él acaba de decirnos que la percepción natural, lo que captamos en la experiencia, es siempre una percepción de mezclas. Sólo percibimos mixtos, sólo percibimos lo impuro. Bien, de acuerdo, en las condiciones naturales sólo percibimos mixtos de espacio y de tiempo, mixtos de inmóviles y de movimientos, etc. Pero precisamente, es bien sabido que la percepción cinematográfica no es la percepción natural. No lo es en absoluto. Hablo en términos de percepción, ¿no? El movimiento de un pájaro en el cine no es percibido en absoluto como el movimiento de un pájaro en las condiciones naturales de la percepción. No es la misma percepción. El cine ha inventado una percepción que es definible, habrá que definirla: ¿cómo procede, a diferencia de la percepción en las condiciones naturales? Desde entonces, ¿qué me impide decir que, precisamente, el cine nos propone o pretende proponernos una percepción que las condiciones naturales del ejercicio de la percepción no podían darnos, a saber: la percepción de un movimiento puro, por oposición a la percepción de lo mixto?

De tal modo, si las condiciones de la reproducción del movimiento son artificiales, no significa en absoluto que lo reproducido sea artificial. Signi-

fica que el cine inventa las condiciones artificiales que van a volver posible una percepción del movimiento puro, estando dicho que es eso lo que las condiciones naturales no pueden dar porque condenan nuestra percepción natural a sus ideas mixtas. Tan es así, que todo el artificio del cine serviría a esta percepción y a la erección de esta percepción del movimiento puro, o de un movimiento que tiende hacia lo puro, hacia su estado puro.

¿Qué nos permite decir esto? Nos lo permite decir el hecho de que, ateniéndose a la descripción bergsoniana de las condiciones de la reproducción del movimiento en el cine, se tiene la impresión de que hay, por una parte, cortes inmóviles, y por otra, el movimiento que implican esos cortes, el movimiento uniforme abstracto, el tiempo abstracto homogéneo. Y eso es cierto desde el punto de vista de la proyección, pero no lo es desde el punto de vista de la percepción. ¿Cuál es el hecho de la percepción cinematográfica? Es que el movimiento no se añade, no se adiciona a la imagen. No hay imagen y después movimiento. En las condiciones artificiales que Bergson efectivamente ha determinado, lo presentado por el cine no es una imagen a la cual se añadiría movimiento, sino que es una imagen-movimiento.

Seguramente que es movimiento reproducido. Movimiento reproducido quiere decir-he intentado decir qué significa- percepción de movimiento o síntesis de movimiento. Sólo que cuando digo que el movimiento no se añade a la imagen, quiero decir que la síntesis no es una síntesis intelectual, es una síntesis perceptiva inmediata que capta la imagen como un movimiento, que capta en uno la imagen y el movimiento. Es decir que percibo una imagen-movimiento. El acto de creación del cine es haber inventado la imagen-movimiento.

Sí, Bergson tiene razón, porque aquello implica condiciones artificiales. ¿Por qué? Veremos, no hemos dicho todavía por qué implicaba tales condiciones, por qué implica todo ese sistema de cortes inmóviles instantáneos tomados sobre el movimiento y su proyección según un tiempo abstracto. Pero eso no va más allá de las condiciones artificiales. ¿Pero qué condicionan esas condiciones? No condicionan una ilusión o un artificio. Una vez más, no puedo concluir de la artificialidad de la condición, la artificialidad o la ilusión de lo condicionado. Lo que las condiciones artificiales del cine vuelven posible es una percepción pura del movimiento, de la cual la percepción natural era absolutamente incapaz. Nosotros expresaremos esta percepción pura del movimiento en el concepto de imagen-movimiento.

Ahora bien, ¡asombroso! ¿Es contra Bergson que me bato de este modo? No, para nada, para nada, pues *Materia y memoria* ya lo había dicho. Era el objeto del primer capítulo, donde Bergson —que no podía en ese momento

invocar al cine— nos decía más o menos esto: «Hay que llegar, de una manera o de otra, hasta la intuición siguiente: la identidad de la imagen, la materia y el movimiento». Y para eso —decía él y es muy curioso— hay que desembarazarse de todo saber. Hay que intentar reencontrar una actitud en la cual podríamos captar esta identidad extraña de la imagen, del movimiento y de la materia, que no es la actitud ingenua, que tampoco es la actitud erudita, decía él, y no sabía muy bien cómo calificar esa actitud tan especial —lo verán leyendo el texto—. Hemos avanzado un poco.

Ven entonces, este sería el primer problema que nos plantearía el cine: ¿qué es esta percepción del movimiento que podríamos, en el límite, calificar de pura por oposición a la percepción no pura, a la percepción mixta del movimiento en las condiciones naturales? Si la resumo, esta sería la primera tesis de Bergson sobre el movimiento, que consiste en decirnos: «¡Atención! No confundan el movimiento ni con el espacio recorrido, ni con una sucesión temporal de cortes inmóviles tomados sobre él. Puesto que el movimiento es algo completamente distinto. Tiene sus articulaciones naturales, razón por la cual un movimiento no es otro y los movimientos no se reducen a ninguna medida común». Y nuestra pregunta era: ¿no es ese verdadero movimiento o esos movimientos puros lo que nos entrega la percepción del cine?

Segunda tesis de Bergson, que nos va a permitir hacer -espero- un progreso muy considerable. Escúchenme. ¿No están cansados todavía, no? Porque aquí quisiera que pusieran mucha, mucha atención. Me parece que es una enorme idea de Bergson. Él vuelve un poco hacia atrás, y nos dice que existen todas esas tentativas pues la humanidad pensante, el pensamiento, jamás ha dejado de querer reconstituir el movimiento con lo inmóvil, con posiciones, con instantes, con momentos, etc. Sólo que ha habido en la historia del pensamiento, dice, dos maneras muy diferentes de hacerlo. Tienen en común esa cosa impura, mala: pretender reconstituir el movimiento a partir de lo que no es movimiento, es decir con posiciones en el espacio, momentos en el tiempo, en fin, a partir de cortes inmóviles. Desde siempre se lo ha hecho. Y forma parte del orgullo de los filósofos la constitución de un pensamiento del movimiento puro, pero Bergson puede considerar, a justo título, que fue el primero en intentarlo.

Bueno, en la historia del pensamiento, dice él, se ha procedido de dos maneras muy diferentes. De allí inmediatamente una pregunta nuestra antes de que empiece: ¿y esas dos maneras son igualmente malas, o hay una menos mala que la otra? Antes que nada, ¿qué son estas dos maneras? Creo que Bergson escribe textos de una claridad, de un rigor inmensos. Es preciso entonces que

sean pacientes, que me escuchen bien. Dice que hay, por ejemplo, una gran diferencia entre la ciencia antigua y la ciencia moderna. Y también entre la filosofía antigua y la moderna. ¿Cuál es? Generalmente decimos: «Ah, sí, la ciencia moderna es más cuantitativa, mientras que la ciencia antigua era aún una ciencia cualitativa». Y Bergson dice que no es falso, pero que finalmente no se trata de eso, que eso no funciona, que no está bien. Se siente capaz de señalar un tipo de diferencia muy interesante, justamente a propósito del movimiento. Pregunta: ¿cómo trataban el movimiento los físicos, los filósofos o cualquiera en la Antigüedad -por ejemplo los griegos-, pero todavía en la Edad Media —en la que va a jugarse el nacimiento de la ciencia moderna—?

Para que lo sigan bien hay que recordarles el dato de base: de todas formas, unos como otros recomponen o pretenden reconstituir el movimiento con instantes o posiciones. Sólo que los antiguos pretendían hacerlo con instantes privilegiados, con movimientos privilegiados, con posiciones privilegiadas. Hay una palabra griega cómoda para indicar esos instantes privilegiados -ya van a ver por qué necesito la palabra griega-. Los griegos empleaban la palabra *thesis*, posición. La posición, el posicionamiento, la tesis. La tesis es el tiempo fuerte, por oposición al tiempo débil. En otros términos, ¿con qué pretenden reconstituir el movimiento? Hay una palabra francesa que corresponde exactamente a la palabra griega *thesis*: es *pose* [posicionamiento]. Va a reconstituirse el movimiento con *poses*. P-o-s-e, no pausa<sup>6</sup>... aunque eso iría también, pero es con *poses*.

¿Qué quiere decir esto? Precisamente en el cuarto capítulo de *La evolución creadora* —es preciso entonces que lo lean, porque este no debe estar agotado— Bergson lo dice muy bien. Tomen la física de Aristóteles, ¿qué nos dice cuando se trata de analizar el movimiento? Retiene esencialmente dos temas, dos posiciones, dos momentos privilegiados: el momento en que el movimiento se detiene porque el cuerpo se ha reunido con su lugar «natural», y la cima del movimiento —en una curva, por ejemplo—, el punto *extremo*. He ahí un caso simple: procedemos con posiciones, posicionamientos, retenemos posiciones privilegiadas sobre un fenómeno y referimos el fenómeno que se estudia a sus posiciones, a sus instantes privilegiados.

Lo mismo ocurre en el arte. Todo el arte griego se establecerá en función de momentos privilegiados. La tragedia griega es exactamente como el *extremum* de un movimiento. Es lo que los griegos llamaban, tanto para el movimiento físico como para el movimiento del alma, el *acmé*, el punto tal que no hay

<sup>6</sup> En francés *pause* y de pronunciación similar.



más alto: antes de ese punto se sube, después se baja. Ese punto extremal va a ser precisamente un momento privilegiado.

Bueno, ¿qué quiere decir eso exactamente, qué es un posicionamiento? Yo diría que un posicionamiento, una posición, es una forma. Y en efecto, el movimiento es relacionado a formas. No a una forma, sino a formas. ¿Qué quiere decir que el movimiento es relacionado a formas? No es que la forma esté ella misma en movimiento. Al contrario, una forma no está en movimiento. Puede tender hacia el movimiento, puede estar adaptada al movimiento, puede preparar el movimiento, pero, en sí misma, es lo contrario del movimiento. ¿Qué quiere decir eso? Quiere decir que una forma, estuviera o no actualizada, se actualiza en una materia. Es la operación que se llama, que los griegos llaman, información. Un escultor, por ejemplo, actualiza una forma en una materia, dice Aristóteles.

Y bien, ¿qué es lo que se mueve, qué es lo que está en movimiento? Lo que se mueve es la materia. ¿Qué quiere decir moverse, entonces? Es pasar de una forma a otra. No es la forma lo que se transforma, es la materia la que pasa de una forma a otra. Es una idea constante en Platón. No es lo pequeño lo que deviene grande. No es lo frío lo que deviene caliente. Cuando el agua, una materia Huida, se calienta, pasa de una forma a otra, de la forma frío a la forma caliente. No es lo frío lo que deviene caliente. Las formas en sí mismas son inmóviles, o bien tienen movimientos de puro pensamiento. Pero el movimiento finito es el de una materia que pasa de una forma a otra. Un caballo galopa. Y en efecto tienen dos formas: pueden distinguir la forma del caballo en el máximo de su contracción muscular y la forma del caballo en el máximo de su extensión muscular. Y dirán que el galope es la operación por la cual la materia caballo, el cuerpo del caballo, no deja de pasar, con su movilidad, de la forma A a la forma B y de la forma B a la forma A.

¿Comprenden entonces lo que estamos haciendo? Digo siguiendo a Bergson -me parece que apenas cambia los términos- que hay una primera manera de reproducir el movimiento: pueden hacerlo en función de instantes y de momentos privilegiados. En ese caso, reproducen el movimiento en función de una secuencia de forma o de un orden de posicionamiento -secuencia de la forma contraída del caballo y de la forma dilatada del caballo-, mientras que es la materia -el cuerpo material del caballo- lo que pasa de una forma a otra. En otros términos, no es la forma misma lo que se mueve. Es la materia, pasando de la forma A a la forma B. Las formas son captadas más o menos cercanas a su momento de actualización en una materia. Entonces, cuando decía que una forma está más o menos presta a la movilidad, quería decir

que la captarán, o bien para sí misma, o bien en su punto de actualización en una materia. Mientras la filosofía griega se encargará de pensar las formas en sí mismas, el arte griego se encargará de hacerlas surgir en el punto de su actualización en una materia fluyente.

Y ven entonces que Bergson tiene toda la razón al definir de este modo el pensamiento antiguo. Finalmente, el movimiento constituido dependerá de la secuencia de las formas o de los posicionamientos. ¿Pero de qué naturaleza es esa secuencia? Es una secuencia lógica, no física. Lo que es físico es el movimiento de la materia que pasa de una forma a otra, pero las relaciones entre formas pertenecen a la lógica, a la dialéctica. En otros términos, es una dialéctica de las formas, de los posicionamientos lo que va a servir de principio a la reconstitución del movimiento, es decir a su síntesis, a su reproducción. En la danza, por ejemplo, el cuerpo fluido de la bailarina o del bailarín pasa de una posición a otra, y las formas son sin duda aprehendidas en el *máximo* del punto de su actualización. Esto no impide que el movimiento sea engendrado por esa secuencia de posiciones.

Comprendan ya la conclusión, me adelanto. A este nivel, y si permaneciéramos en él, no habría nada que se parezca al cine. ¿Qué habría? Todo el resto: linterna mágica, sombras chinas, lo que quieran... Yo quisiera sugerirles que no se puede hacer una línea tecnológica absurda que comenzaría o que iría a buscar una especie de pre-cine en las sombras chinas o en las linternas mágicas. Eso no tiene absolutamente nada que ver. El cine implica una bifurcación de la línea tecnológica. En otros términos, diría que pueden muy bien reconstituir, reproducir movimiento, pero en tanto que lo hacen a partir de una secuencia de forma o de posicionamiento, no tienen nada que se parezca al cine. Tienen sombras chinas, tienen imágenes que se mueven, tienen danza, tienen todo lo que quieran, pero *no* es cine. Nada que ver con el cine.

Ahora bien, ¿qué hace la ciencia moderna? ¿Cuál es, según Bergson, su genialidad? Su genialidad es al mismo tiempo un golpe muy inquietante. Si me han seguido, van a comprender inmediatamente. Lo que hace la ciencia moderna, su genialidad, es haber reconstituido el movimiento pero en absoluto a la manera de los antiguos. En la misma tentativa de reproducir el movimiento, de reconstituirlo, ¿cómo ha procedido? Ha reconstituido el movimiento a partir de un instante o de un momento cualquiera. Y esta es la diferencia aterradora, la diferencia insondable entre las dos ciencias. La ciencia moderna nació en el momento en que decía: «El movimiento debe ser definido en función de un instante cualquiera». En otros términos, no hay ningún privilegio de un instante sobre el otro. Podría decir también

muy rápidamente que, desde el punto de vista de la estética, era el fin de la tragedia. ¿Y el nacimiento de qué? En literatura, por ejemplo, de la novela.

¿Y qué quiere decir el movimiento relacionado al instante cualquiera en lugar de estar relacionado a instantes privilegiados, el movimiento reproducido desde entonces a partir del instante cualquiera en lugar de ser reengendrado, reproducido a partir de instantes privilegiados? ¿Qué quiere decir el instante cualquiera? Comprendan, como noción es muy concreto. Quiere decir que ustedes no pueden establecerlo otorgándole el menor privilegio sobre el instante siguiente. En otros términos, el instante cualquiera quiere decir instantes equidistantes. No quiere decir todos los instantes, quiere decir cualquiera, a condición de que sean equidistantes. Lo que la ciencia moderna inventa, lo que va a hacer posible, es la equidistancia de los instantes.

Y en *La evolución creadora*, en ese capítulo 4 al cual los remito, Bergson da tres ejemplos para comprender bien su idea del instante cualquiera: Kepler y la astronomía, Galileo y la caída de los cuerpos, Descartes y la geometría<sup>7</sup>. Pregunta qué hay en común, por qué esos tres casos marcan verdaderamente la aurora, el principio de la ciencia moderna. ¿Qué hay de asombrosamente nuevo tanto en el trayecto astronómico de Kepler, como en la caída de los cuerpos según Galileo y en la figura geométrica según Descartes?

Ven que en un geómetra griego, por ejemplo, una figura es definida por su forma. ¿Qué quiere decir «la forma de una figura»? Quiere decir precisamente sus tesis, sus posiciones, sus puntos privilegiados. Una curva -y los matemáticos griegos son extremadamente sabios, llevan muy lejos el análisis de las curvas- será definida en función de sus tesis, sus posiciones, sus puntos privilegiados. La gran idea de la geometría de Descartes es que una figura remite a un trayecto, trayecto que debe ser determinable en cualquier instante de la trayectoria. Aparece plenamente la idea del instante cualquiera. ¿Qué tienen cuando relacionan la figura ya no a la forma, es decir a un momento privilegiado, sino al instante cualquiera? Ya no tienen una figura, tienen una ecuación. Y una de las maneras de definir una ecuación es precisamente la determinación de una figura en función del instante cualquiera que concierne a la trayectoria que describe esa figura.

Leerán, espero, esas páginas tan bellas de Bergson. He aquí entonces toda otra manera de pensar. Tomados en el límite, esos dos sistemas completamente diferentes no pueden incluso comprenderse. En un caso ustedes pretenden reconstituir el movimiento a partir de instantes privilegiados que remiten a

<sup>7</sup>Cf., *La evolución creadora*, op. cit., pp 333-335.

formas más allá del movimiento, a formas que se actualizan en una materia. En el otro, pretender reconstituir el movimiento a partir de elementos inmanentes, ¿a partir de qué, qué es lo que se opone al posicionamiento? A partir de instantáneas.

Es la oposición absoluta entre el cine y la danza. Por supuesto, siempre se puede filmar una danza. No es eso lo que cuenta. Cuando Elie Faure comienza sus textos muy bellos sobre el cine<sup>8</sup> por una especie de analogía con la danza, hay algo que no va. Son dos reconstituciones del movimiento absolutamente opuestas. ¿Qué quiere decir eso? Intentemos decirlo ahora técnicamente, tecnológicamente.

No está bien cuando por vocación de historia universal se nos dice, se nos cuenta una historia que iría desde la linterna mágica hasta el cine. ¡No es así! Tomo incluso ejemplos que están en todas las historias del cine, ejemplos muy tardíos: en el siglo XIX tienen dos aparatos muy conocidos, el fantascopio de Plateau y el praxinoscopio de... ¿cómo se llamaba?... de Reynaud. El principio lo conocen: se hacen dibujos sobre un círculo, y luego, con el círculo girando, se van a proyectar sobre un espejo. Y bueno, con Reynaud habrá un prisma central que evita el espejo... bueno, todos esos trucos muy conocidos.

¿Por qué todo eso no tiene nada que ver con el cine? Es que se trate de algo que han dibujado o de algo real, se trate de -los tomo en orden— cuerpos, de sombras, de un dibujo, de una imagen o una foto, no cambia estrictamente nada: habrán hecho una síntesis del movimiento a partir de una secuencia de forma, de un orden de posicionamiento. Tendrán imágenes animadas, perfecto, sí. Pero nada que ver ni de cerca ni de lejos con el cine. No es ese el asunto del cine.

¿Cuándo comienza el cine, cuándo se volvió posible? El cine es posible a partir del momento en que hay un análisis del movimiento en el sentido literal de la palabra, un análisis del movimiento tal que una síntesis eventual del movimiento depende de ese análisis. Lo que definirá al cine es una síntesis del movimiento, es decir una percepción del movimiento, un dar a percibir movimiento. Pero no hay cine ni nada que se le parezca cuando esa síntesis no está suministrada, no está condicionada por un análisis del movimiento.

En otros términos, en tanto que la síntesis del movimiento esté condicionada por una dialéctica de las formas y/o por un orden o una lógica de los posicionamientos, no hay cine. Hay cine cuando es un análisis del movimiento lo que condiciona su síntesis.

<sup>8</sup> Cf. Elie Faure, *La función del cine*, Leviatán, Bs. As., 1965.

Intervención: (*Inaudible, sobre el ojo y la cámara*)

Deleuze: No, no, no... No me embrollen, hay que retener esta cuestión: en mi primer elemento he insistido mucho sobre la diferencia percepción cine/percepción natural. Sobre tu pregunta... contesté apresuradamente que no... Diría que no sé si nuestro ojo es una cámara. Eso no tiene mucho sentido, pero diría que, incluso si nuestro ojo es una cámara, nuestra visión no es una visión de cine, nuestra percepción visual no es una percepción cinematográfica. En cuanto a la cuestión de la relación del ojo y de la cámara, me parece mucho más complicada. De todas formas no cambia en nada el hecho de la diferencia de naturaleza entre percepción de cine y percepción con las condiciones naturales.

Entonces, ¿qué quería decir? Ah, sí... ¿Cómo ocurre históricamente la formación del cine? El análisis del movimiento no pasa necesariamente por la foto. Incluso sabemos históricamente que uno de los primeros en haber llevado muy lejos el análisis del movimiento es Marey<sup>9</sup>. ¿Cómo impulsa el análisis del movimiento? Muy precisamente, inventando aparatos gráficos que permiten relacionar un movimiento a uno de sus instantes cualesquiera. Marey es entonces un sabio moderno en el sentido bergsoniano.

Bergson tenía una fórmula perfecta que resumía todo, decía que la definición de la ciencia moderna era: «Es una ciencia que ha encontrado el medio de considerar el tiempo como variable independiente»<sup>10</sup>. Es eso, relacionar el movimiento a un instante cualquiera es tratar el tiempo como variable independiente. Los griegos jamás tuvieron esa idea. Existen todo tipo de razones por las cuales no podían hacerlo. Es esta especie de liberación del tiempo captado como variable independiente lo que permite considerar el movimiento relacionándolo al instante cualquiera.

Ahora bien, ¿cómo lo hacía Marey? Tomaba sus aparatos gráficos para registrar todo tipo de movimientos: movimiento del caballo, movimiento del hombre, movimiento del pájaro... Bueno, el pájaro era más difícil, pero en fin. ¿En qué consistía? No había foto, al menos al principio. Marey se servirá de la foto. Pero ¿qué pasaba al principio? Se vale de aparatos registradores. Los pies, las pezuñas del caballo son atados a aparatos, especies de cojines con hilos. Es

<sup>9</sup> Etienne-Jules Marey, (1830 – 1904) fue médico, fisiólogo y cronofotógrafo francés. Se lo reconoce como uno de los pioneros en desarrollar la técnica cinematográfica.

un aparato muy, muy bueno. Para los pies, para los movimientos verticales... Incluso el anca del caballo está tomada en un aparato, y la cabeza del jinete con un pequeño sombrero. Y evidentemente es el jinete el que sostiene el artefacto registrador en el que todas las agujas se unen.

Y así obtiene sus famosas curvas, que encuentran en sus libros, que son muy bellas y que permiten descubrir algo admirable: el galope del caballo no se hace con dos posiciones. El galope del caballo, contrariamente a lo que los pintores y los artistas creían forzosamente, no depende de una dialéctica de las formas, sino que presenta simplemente una sucesión de instantáneas: el caballo se sostiene sobre un pie, sobre tres pies, sobre dos, sobre uno, sobre tres, sobre dos, etc. a instantes equidistantes. Como descubrimiento es perturbador, diría que es ciertamente la sustitución de la dialéctica de las formas o del orden o la lógica de los posicionamientos por el análisis del movimiento.

Ahora bien, ¿qué ocurre? ¿Saben la historia? La resumo mucho. He aquí que un hombre de a caballo está totalmente sorprendido de ver -él que es entendido- que un caballo al galope se sostiene sobre un pie. Él dice que no es posible. Muy, muy lleno de malicia, se pone en contacto con un muy buen fotógrafo y le pregunta cómo se puede verificar eso con fotos.

Intervención: ¿Es Muybridge?

Deleuze: Es Muybridge." Y Muybridge va a tener esta idea muy, muy buena de poner a distancia equivalente —y es siempre el principio de equivalencia lo fundamental- estas cámaras de fotos atadas a un hilo que será cortado al pasar el caballo. Entonces las cámaras se van a disparar y tendrá su sucesión de imágenes equidistantes, que van a confirmar los resultados de Marey.

Bueno, eso debe abrírnos horizontes. ¿Cuándo es que hay cine? Una vez más, cuando la dialéctica de las formas deja el lugar a un análisis del movimiento. Cuando la síntesis del movimiento es producida por un análisis

<sup>11</sup> El ex gobernador de California, Leland Stanford, convocó a Eadweard Muybridge, quien ya por entonces, en 1872, era un prestigioso fotógrafo, y le rogó que le ayudara a ganar una apuesta de 25.000 dólares probando, por medio de la fotografía, que las cuatro patas de un caballo al galope se encuentran todas en el aire en algún instante de la zancada. Muybridge aceptó el encargo y comenzó a experimentar fotografiando el caballo de Stanford, «Occident», con sorprendentes resultados para los estudios sobre el movimiento.

previo del movimiento y ya no por una dialéctica de las formas o de los posicionamientos.

¿Qué implica esto? ¿Implica la foto? Sí, evidentemente implica la foto, e implica la equidistancia de las imágenes sobre la cinta, es decir la perforación de la cinta. Eso es el cine. Implica la foto, pero ¿qué foto? Hay una foto de posición. Si la fotografía hubiera seguido siendo una foto de posición, jamás habría nacido el cine. Jamás. Estaríamos detenidos en el nivel del praxinoscopio, en el nivel del aparato de Plateau o del aparato de Reynaud. No tendríamos cine.

En efecto, el cine aparece precisamente cuando el análisis del movimiento se hace al nivel de la serie de las instantáneas, y cuando esta serie reemplaza la dialéctica de las formas o el orden de las posiciones. De repente, quizás, estamos entonces en condiciones de comprender que el cine hacía una cosa sorprendente. Aunque hay reproducción en ambos lados, no hay ninguna relación entre la reproducción del movimiento a partir de un análisis, es decir de una sucesión de instantáneas, y una reproducción del movimiento a partir de una dialéctica de las formas o de un orden de las posiciones, de una lógica de las posiciones.

Yo diría incluso que lo que ha hecho posible al cine no es la foto, sino que es la foto instantánea a partir del momento en que se pudo asegurar la equidistancia de las imágenes por la perforación.

Bien, esa es la definición técnica. Pero vemos bien, desde entonces, que el cine se encontraba en una especie de situación, en el límite, sin salida. Su grandeza, su novedad misma hacía que desde el principio nos volviéramos contra él, sobre él, diciendo: «¿Pero cuál es el interés?». ¿Qué interés tiene reproducir el movimiento a partir de una serie de instantáneas? Interés artístico, estético, nulo; interés científico, nulo, o bien muy pequeño. He aquí que todo se vuelve contra él a partir de su originalidad. Porque diremos: «Es posible todo eso, que el cine reproduzca el movimiento a partir de un análisis del movimiento, pero eso no quita que sólo haya arte en la medida en que -y esta es una condición del arte- el movimiento sea reproducido a partir de un orden de posiciones y de una dialéctica de las formas». Y en efecto, la prueba de que el cine no es arte era invocada, como en Bergson, en esta sucesión mecánica de las instantáneas. ¿Es al menos interesante desde el punto de vista de la ciencia? ¡Evidentemente no! ¿Por qué? Porque lo que interesa a la ciencia es el análisis del movimiento, la reproducción es para reírse. Y en efecto, si toman a Marey, es claro en él que lo que le interesa —y es incluso por eso que no siempre pasaba por la foto— es el análisis del movimiento, es decir una percepción pura o una síntesis del movimiento.

Y bien, ¿son equivalentes la manera antigua en función de instantes privilegiados que nos remite a una dialéctica de las formas y la manera moderna en función de instantes cualesquiera que nos remite a un análisis del movimiento? Bueno, allí Bergson se vuelve muy dubitativo, y eso deviene en ese texto del capítulo cuatro de *La evolución creadora*. Su tesis general es muy sutil. Él dice que las dos maneras finalmente equivalen, pero que podrían muy bien no equivaler. Entonces, y en gran parte gracias a Bergson, nos sentiríamos más libres para decir: «Y bien, finalmente no son para nada equivalentes». Curioso.

Hago aquí un paréntesis. Bergson sólo hace su crítica del cine, pero finalmente tiene positivamente una gran influencia. Quiero decir que entre los primeros que han pensado verdaderamente el cine están Elie Faure y un hombre del cine, Epstein. Elie Faure fue alumno de Bergson, y los textos de Epstein<sup>12</sup>, que son muy bellos, son muy bergsonianos. La influencia de Bergson sobre Epstein es evidente.

Bueno, Bergson nos dice que de una cierta forma las dos maneras, la antigua y la moderna, son equivalentes, se equiparan. ¿Por qué, qué hay de común entre ellas? Y bien, ustedes comprenden que lo que hay de común es que de todas formas se recompone el movimiento con lo inmóvil, sea con formas que trascienden el movimiento y no hacen más que actualizarse en materias, sea con cortes inmóviles interiores al movimiento. Desde un cierto punto de vista es lo mismo, se recompone el movimiento con posiciones, sean privilegiadas, sean posiciones cualesquiera. Sea con posicionamientos, sea con instantáneas, se sacrifica el movimiento a lo inmóvil y la duración a un tiempo uniforme.

Entonces quedarse en eso no estaría bien, ni en un caso ni en el otro. Es decir, ¿qué es lo que se nos escapa en ambos casos? Lo que se nos escapa —es siempre el tema bergsoniano— es lo que pasa entre dos cortes, es el intervalo. Y el movimiento se hace en el intervalo. ¿Qué es lo que se nos escapa tanto en el segundo caso como en el primero? Lo que sucede entre dos instantes. Sin embargo, eso es lo importante. No la manera en que un instante sucede a otro, sino la manera en que un movimiento se continúa, la continuación de un instante en el otro. La continuación de un instante en el otro no es reducible a ninguno de los instantes y a ninguna sucesión de instantes. Lo que se nos escapa es entonces la duración, que es la continuación misma de un instante en el otro. En otros términos, lo que se nos ha escapado es lo que hace que el instante siguiente no sea la repetición del precedente. Si es

<sup>12</sup> Jean Epstein, *Ecrits sur le cinéma* (1924).



verdad que el precedente se continúa en el siguiente, el siguiente no es la repetición del precedente. Este fenómeno de la continuación que hace uno con la duración es lo que no podemos captar si resumimos el movimiento a Una sucesión de cortes.

¿Qué hay además en común entre el método antiguo y el método moderno? Que para unos como para otros todo está dado. Y ese es el gran grito de Bergson cuando quiere criticar y marcar su diferencia. Son pensamientos en los que todo está dado. En el sentido fuerte, todo está dado. Podríamos decir también el Todo está dado. Para estos pensamientos el Todo es siempre dado o dador, todo está dado porque el Todo es dable. ¿Qué quiere decir que el Todo es dable?

Tomen el pensamiento antiguo. Está este orden de las formas, que es un orden eterno, es el orden de las Ideas con I mayúscula. Y está el tiempo, puesto que el tiempo surge cuando las ideas se encarnan en una materia. ¿Qué es el tiempo? Nunca es más que una degradación, una degradación de lo eterno.

Fórmula espléndida de Platón: «El tiempo, imagen móvil de la eternidad»<sup>13</sup>. Y el movimiento es como una imagen degradada de la eternidad. Todo el pensamiento griego hace del tiempo una especie de imagen de lo eterno. De allí la concepción del tiempo circular. Todo está dado. Todo está dado puesto que las razones últimas están fuera del tiempo, en las ideas eternas.

Y en la ciencia moderna surge el principio de que un sistema es explicable en un momento dado en virtud del momento anterior. Es como si el sistema muriera y renaciera en cada momento. El instante siguiente repite el precedente. También en la ciencia moderna, de otra manera, todo está dado. Fundamentalmente, por ejemplo, en la concepción de la astronomía. No digo la astronomía moderna, la actual, la contemporánea, sino la astronomía del siglo XVIII, del siglo XIX. ¿Qué quiere decir aquí que todo está dado, que el Todo está dado? Esta vez no lo está bajo la forma de ideas eternas, fuera del tiempo. Es la forma del tiempo lo que está dado, es el movimiento en la forma del tiempo lo que está dado. El movimiento ya no es lo que se hace, es un ya hecho. Está ahí, está hecho.

De modo que de dos maneras diferentes, sea porque la filosofía y la ciencia moderna se dan el tiempo, sea porque los antiguos se dan algo fuera del tiempo, respecto a lo cual el tiempo es solo una degradación, en ambos casos todo está dado. Es decir, el Todo es del orden de lo dable. Simplemente diremos que nosotros, los hombres, no alcanzamos el Todo porque tenemos

<sup>13</sup> Platón, *Timeo*, 37c-39d. 47a., vol. VI, Gredos, Madrid, 1992, pp. 182-185, 196.

una inteligencia limitada, un entendimiento limitado, etc., pero diremos que el Todo es dable de derecho. Es por eso que a pesar de todas las diferencias, dice Bergson, la metafísica moderna emanó y concordó, tomó el relevo de la metafísica antigua en lugar de romper con ella.

Ven que hay, entonces, algo común a los dos métodos, el antiguo y el moderno. Y sin embargo, desde que la ciencia moderna dio su gran golpe, relacionar el movimiento al instante cualquiera, es decir erigir el tiempo en variable independiente, se volvía posible algo que no era posible en los antiguos. Si el movimiento se relaciona al instante cualquiera, ¿cómo no ver en ese momento que todo lo que cuenta es lo que pasa, lo que se continúa, lo que crece, lo que dura de un instante a otro? En otros términos, no hay más real que la duración. Son los cortes inmóviles sobre el movimiento, en tanto lo relacionan al instante cualquiera, los que deberán ser, los que habrán podido ser capaces de hacernos saltar hacia otro elemento: la aprehensión de lo que es más que cada instante, de lo que se continúa de un instante a otro, del intervalo entre un instante y otro, como siendo la única realidad. En otros términos, la ciencia moderna volvía posible un pensamiento del tiempo, un pensamiento de la duración. Hubiera bastado con que la ciencia o la filosofía moderna consintieran en renunciar a la idea de que todo está dado, es decir de que el Todo es dable.

¿Qué quiere decir que el Todo no es dable, que no está dado? Esto es todavía muy complicado porque puede querer decir dos cosas. Puede querer decir que la noción de Todo no tiene ningún sentido. Hay muchos pensadores modernos que han pensado que «Todo» era una palabra vacía de sentido. «Todo» no querría decir nada. Eso puede decirse, pero no es la idea de Bergson. En suma, no se trata de eso cuando dice que el Todo no está dado, que no es dable. Bergson no quiere decir que la noción de Todo es una categoría sin sentido. La noción de Todo es perfectamente consistente, pero el Todo es lo que se hace.

Es muy curioso, catapultada en la idea de Todo dos ideas a primera vista, en apariencia, completamente contradictorias: la idea de una totalidad y la idea de una apertura fundamental. Como idea es muy extraña. El Todo es lo Abierto. El Todo es la duración. El Todo es lo que se hace, es eso que se hace, es eso que crea. Y lo creado es el hecho mismo de la duración, es decir, el hecho mismo de continuar de un instante a un instante siguiente, no siendo este último la réplica, la repetición del instante precedente.

Ahora bien, la ciencia moderna hubiera podido conducirnos a tal pensamiento. No lo ha hecho. Hubiera podido dar a la metafísica un sentido moderno. ¿Cuál hubiera sido? El sentido moderno de la metafísica es aquél

que Bergson piensa en restaurar —y en ser el primero en hacerlo—: un pensamiento de la duración.

¿Qué quiere decir «un pensamiento de la duración»? Parece muy abstracto, pero quiere decir concretamente un pensamiento que toma como pregunta fundamental, principal: ¿cómo algo nuevo puede producirse? ¿Cómo es que hay lo nuevo? ¿Cómo es que hay creación? Según Bergson, no hay pregunta más elevada para el pensamiento: ¿cómo algo nuevo puede producirse en el mundo? Y Bergson acaba por decir, en páginas muy interesantes que esa es la piedra de toque del pensamiento moderno.

Es muy curioso. Y sin embargo no es el único. Hay en la misma época un filósofo inglés muy importante, muy genial que se llama Whitehead. Y las semejanzas, los ecos entre Whitehead y Bergson son muy grandes. Se conocían muy bien...

Whitehead es muy curioso porque construye conceptos que le parecían absolutamente necesarios sólo para la comprensión de esa pregunta. La pregunta no es evidente, es muy, muy difícil. ¿Cuál es el sentido de la pregunta «cómo ocurre para que algo nuevo sea posible»? Hay personas que dirán justamente: «¡Ah, pero no! No hay nada nuevo, no es posible algo nuevo». Bueno, de acuerdo, tanto peor si es así. En Whitehead hay un cierto tono del bergsonismo que está enteramente en la promoción de esta pregunta: ¿cómo es posible la aparición de algo nuevo una vez dado el mundo, el espacio, etc.? Le hará falta toda su filosofía para responder a esta pregunta. Entonces inventa categorías. Inventa una categoría de creatividad. Explica que la creatividad es la posibilidad, únicamente la posibilidad lógica, de que surja lo nuevo en el mundo. En efecto, ¿puede concebirse qué es lo que hay en el mundo que hace que una novedad, que la emergencia de una novedad sea posible? La emergencia de una novedad no es evidente. Si se admite que aparece algo nuevo, es necesario que el mundo esté estructurado de tal manera que algo nuevo sea producible. Entonces le va a hacer falta una primera categoría de creatividad, y luego una segunda categoría —muy bella esta— que llama concrecencia. Y la concrecencia será la producción de algo nuevo en el mundo de la creatividad, es decir, en el mundo en que es posible.

En fin, sólo cuento esto en referencia a Bergson, para decir que al menos no está solo. Y que es un tono propiamente bergsoniano el que converge esta inversión inmediata en relación a la filosofía antigua. Haciendo depender el movimiento y su constitución de una lógica de las formas, toda la metafísica antigua finalmente sobrentendía que lo abstracto explica lo concreto. Lo concreto era el movimiento de la materia que pasaba de una forma a otra.

Hacía falta una dialéctica de las formas para explicar eso. Esa es la fuerza de la abstracción en la filosofía antigua: lo abstracto explica lo concreto. La inversión al nivel de Bergson o de Whitehead es evidente, es verdaderamente una especie de desafío, es justamente lo contrario: es lo abstracto lo que hay que explicar. De allí la necesidad de llegar a conceptos que sean, al mismo tiempo, conceptos concretos, que el concepto deje de ser abstracto, y que sea a partir de conceptos concretos que se explique la abstracción. Bueno, poco importa.

Ven lo que está diciendo Bergson. De cierta manera, en la medida en que relaciona el movimiento a instantáneas, es decir a un análisis del movimiento, el método moderno, la ciencia moderna vuelve o hubiera podido volver posible una forma de pensamiento totalmente nueva. ¿Cuál? Un pensamiento de la creación. ¿En lugar de qué? De cierta manera, de un pensamiento de lo increado, es decir de Dios. Del creador o de lo increado, de las ideas eternas. ¿Qué quiere decir un pensamiento de la creación, un pensamiento del movimiento, un pensamiento de la duración? Quiere decir poner a la vez la duración en el pensamiento y el pensamiento en la duración. Y sin duda es lo mismo. ¿Qué querría decir poner la duración en el pensamiento y el pensamiento en la duración? Querría decir que hay una duración propia del pensamiento, que el pensamiento se distingue de las cosas, se distingue de un caballo, de una flor, de un mundo, únicamente por una manera de duración; que el pensamiento sería él mismo un movimiento, el advenimiento de un movimiento, por breve que fuera. A la vez, que el pensamiento sería capaz de pensar el movimiento —y el movimiento concreto— porque, en tanto pensamiento, es él mismo movimiento. En otros términos, habría una velocidad propia, un movimiento propio del pensamiento, una duración propia al pensamiento.

Bueno, ¿sería todo eso un nuevo pensamiento? Puede ser. En cualquier caso, la ciencia moderna volvía posible una tal... ¿cómo decirlo?... una tal recomposición de la filosofía, que finalmente no se hizo. Una vez más: no se hizo un poco por contingencia, por azar, porque la ciencia moderna ha preferido o bien negar la metafísica y suprimirla, o bien rehacer una metafísica que tomaba el relevo de la metafísica antigua. Lo que no hemos sabido hacer es constituir una nueva metafísica que sea a la ciencia moderna lo que la metafísica antigua era a la ciencia antigua.

De modo que la gran idea de Bergson es que él mismo, sin duda, es uno de los primeros en elaborar una metafísica que corresponde a la ciencia moderna. En efecto, cuando vemos la mayor parte de las metafísicas del siglo XIX, tenemos la impresión de que corresponden a la ciencia del siglo XVIII. Y con las del XX, se tiene la impresión de que corresponden a la ciencia del XVII o

del XVIII. La verdadera idea de Bergson es hacer una metafísica que sea como el correlato de la ciencia actual. Cuando el Bergson más simple, el primer Bergson hace aquello que es célebre, una crítica de la ciencia moderna, lo hace en nombre de la duración. Bien, pero de hecho es mucho más profundo que eso. No es criticar la ciencia lo que le interesa, sino elaborar una metafísica que sea verdaderamente el correlato de lo que la ciencia moderna cuenta y hace.

Decía hace un momento, como mi segundo problema, que hay una cuestión con la percepción del movimiento en el cine. ¿No nos abre allí Bergson también muchas más entradas de lo que hubiéramos creído? ¿No tiene el cine algo que decir sobre este pensamiento del cual Bergson pretende que es un pensamiento moderno en correlato con la ciencia moderna?

Y agrego que este problema de la relación entre el cine y el pensamiento se puede plantear de diferentes maneras, pero sentimos inmediatamente que hay algunas que son insuficientes; no malas, sino insuficientes. Podemos preguntarnos, por ejemplo, cómo el cine representa el pensamiento. Entonces se invoca la reproducción del sueño en el cine o la reproducción del recuerdo en el cine: el cine y la memoria, el cine y el sueño... Seguramente habrá que pasar por eso. Sin duda es muy interesante, es muy importante el papel de la memoria en el cine. Pero mi pregunta está también más allá: no se trata de saber cómo el cine se representa el pensamiento, se trata de saber bajo qué forma del pensamiento se hace el pensamiento en el cine. ¿Qué es este pensamiento, en qué relación está con el movimiento, con la velocidad, etc.? ¿Hay un pensamiento propiamente cinematográfico? En un sentido, ¿no podría decirse que es ese pensamiento que Bergson reclama, ese pensamiento de la creación, de la producción de algo nuevo, aquello a lo que se dirige el cine cuando lo vemos? Y así como hay una percepción-cine, propia del cine, irreductible a la percepción natural, hay un pensamiento-cine irreductible sin duda al pensamiento filosófico. O quizás no al pensamiento filosófico... pero hay un pensamiento-cine que sería particular y que habría que definir.

He aquí entonces la segunda tesis de Bergson. Finalmente —y casi termino porque no deben poder más— quiero decir que hay una tercera tesis sobre el movimiento. La segunda tesis era: «Sin duda no está bien reconstituir el movimiento con posiciones y cortes inmóviles, pero hay dos maneras muy diferentes de hacerlo, y esas dos maneras no son equivalentes». La tercera tesis tiene algo pasmoso. Comprenden que sin embargo es en la misma página que hay un guiño para cada una de sus tesis. No se contradicen, pero son extrañas. En ese cuarto capítulo de *La evolución creadora*, el lector está siempre -espero que ustedes lo estén, como yo- un poco sorprendido. O

muy sorprendido, porque el lector se dice de repente: «¿Pero cómo?! ¡Hace un momento nos decía otra cosa!». Hace un momento nos decía que el instante es un corte inmóvil del movimiento y nada más. Ahora bien, es muy curioso porque hay páginas que dicen algo muy diferente. Escuchen nomás el sonido, nos apoyaremos sobre eso hoy, nada más en el sonido para reflexionar mejor. Resumo, no lo dice así: «El movimiento es un corte extensivo de la duración». Es curioso. No es que se contradigan, puedo decir las dos cosas a la vez. Puedo decir también: «El instante es un corte inmóvil del movimiento». Muy simple, pero ¿qué puede querer decir?

Hemos visto que había un vínculo íntimo, interior movimiento/duración. Y bien, ¿cómo es que el movimiento expresa la duración? He aquí nuestro problema en el punto en el que estamos. Respuesta aparente de Bergson: «El movimiento es un corte extensivo -no va a decir inmóvil esta vez, se trata del movimiento puro- de la duración». ¿Tendría la palabra «corte» dos sentidos absolutamente diferentes? ¿Podría establecer una relación de analogía -lo escribo, lo trazo en el aire— corte inmóvil / movimiento = movimiento como corte / duración, o corte inmóvil instantáneo / movimiento real = movimiento real como corte / duración? ¿Qué es eso, qué quiere decir? Es muy curioso, escuchen: ¿no reuniría el cine todo eso, no son unidades de cine? Aquí mismo todo cambia de tono, ya no está diciéndonos: «Se han equivocado al hacer del instante un corte del movimiento». Va a decirnos: «Tienen razón si hacen del movimiento en el espacio, del movimiento extensivo, un corte de la duración». Comprendemos lo que es un corte espacial, pero ¿qué es un corte de la duración? Bueno, esa es sin duda la tercera tesis de Bergson sobre el movimiento. La resume: «El instante es un mal corte del movimiento, puesto que es un corte inmóvil, pero el movimiento mismo es un buen corte de la duración porque es un corte temporal».

¿No sería recuperado a este nivel todo el cine bajo la idea del movimiento en extensión como corte, del movimiento extensivo como corte de una duración? ¿Qué querría decir esto en cuanto a la imagen de cine?

Bueno, es entonces esta tercera tesis de Bergson la que me queda por desarrollar. Lo haré la próxima vez.

## II.

### Tercera tesis.

*17 de Noviembre de 1981*  
*Primera parte*

Tú has opuesto a una reconstitución del movimiento propia del arte, del arte en general, de muchas formas de arte, otra que consistía en reconstituir el movimiento ya no en función de instantes privilegiados, sino de instantes cualesquiera, del instante cualquiera. Y yo decía, en efecto, que la relación del movimiento con el instante cualquiera y ya no con instantes privilegiados es el cine. Y antes del cine, la novela. Entonces, la objeción que él me hace -de hecho no es una objeción— es que no hay que ir tan rápido, porque después de todo ¿qué hace un hombre de cine tan importante y fundamental como Eisenstein sino una reconstitución del movimiento a partir de instantes privilegiados? Ven, tiene la apariencia de una objeción, pero como él jamás me ha hecho una -a Dios gracias- no debe serlo.

Intervención: Al contrario, es la propuesta de una dirección a ser analizada.

**Deleuze:** Una segunda cuestión que me interesa, pero sería más técnica y no la hemos visto bien, es que Bergson tiende a definir el Todo, la totalidad, por lo Abierto, mientras que para la mayoría de las personas el Todo es, al contrario, algo cerrado. Es extraño decir algo como: «¡Bah!, el Todo... no es

difícil, es lo Abierto». Extrañamente hay algún otro que también lo ha dicho. Heidegger. Y Rilke. Hay poemas muy bellos de Rilke sobre lo Abierto<sup>1</sup>. Si es verdad que Bergson dice eso, la pregunta es: ¿habría una relación entre la idea bergsoniana y Heidegger, o Rilke, o Hölderling?

Quiero responder o intentar responder a la primera pregunta, porque remite a algo que puedo considerar como ya hecho y que, en efecto, plantea un problema. ¿Qué pasa si vemos un film de Eisenstein? En efecto, es movimiento, está incluso entre los más bellos movimientos del cine. ¿Pero cómo no reconocer que es una reproducción, una reconstitución del movimiento en función de instantes privilegiados y, literalmente, de puntos de crisis?

Creo que sólo se trata de una objeción en apariencia. Porque de hecho, ¿qué es lo que ocurre? Yo decía que el cine no se define simplemente por la reproducción del movimiento, sino por esto: «Hay cine cuando la reproducción del movimiento resulta de un análisis del movimiento». Lo cual viene a ser lo mismo que decir: «Hay cine cuando hay reproducción del movimiento en función del instante cualquiera». ¿Por qué? Porque ustedes sólo tienen análisis del movimiento cuando el movimiento no es cortado según instantes privilegiados, sino que es cortado según las instantáneas. La instantánea es el instante cualquiera.

¿Pero qué quiere decir concretamente «dado un instante cualquiera»? Ustedes sienten bien que el instante cualquiera es de hecho una relación. Es una relación entre dos instantes. Sino sería una abstracción, preguntaríamos qué es, y contestaríamos que es nada. El instante cualquiera es de hecho una noción perfectamente concreta y determinable. Si digo así nomás «instante cualquiera», quiere decir un instante indeterminado, un instante = X. ¿Cómo determinar, entonces, el instante cualquiera? El instante cualquiera está perfectamente determinado como equidistancia entre dos instantes.

Tienen entonces instantes equidistantes. Es desde ese momento que vuestro «análisis del movimiento» merece ese nombre. Hay análisis del movimiento cuando se consideran cortes equidistantes.

Ven que no se trata aquí de instantes privilegiados. Pueden definir y distinguir completamente el instante cualquiera y el instante privilegiado. Evidentemente el instante cualquiera no es un instante privilegiado, puesto que designa solamente la relación entre dos instantes cuyo carácter no es de ningún modo el implicar un vértice, un mínimo o un máximo, o incluso una singularidad del movimiento, sino el de ser equidistantes del otro instante.

<sup>1</sup> Cf., por ejemplo, R. M. Rilke, *Elegías de Duino*, Lumen, Barcelona, 1980.



Entonces digo y creo poder sostener que si el movimiento no es reproducido en función de instantes cualesquiera, es decir en función de instantes equidistantes, no hay cine ni posibilidad de cine.

Que sean elegidos instantes cualesquiera, instantes equidistantes de manera que coincidan con instantes privilegiados, es perfectamente posible. Para aquellos que recuerdan las tesis de Eisenstein, piensen en la manera en que insiste sobre las consideraciones numéricas del número de oro<sup>2</sup>, no solamente en cada imagen, sino en la sucesión de imágenes... todo su carácter cuantitativo del movimiento. Incluso es un punto en relación al cual uno se pregunta ¿por qué insiste sobre esto? Evidentemente, diría que Eisenstein es por entero un hombre de cine. Eso va de suyo. Pero una de sus astucias diabólicas es restituir un mundo épico y un mundo trágico. Quiero decir, mundos que reconstituían el movimiento pero a partir de instantes privilegiados.

Eisenstein hace cine. Y en tanto hace cine, es como todo el mundo, debe reconstituir el movimiento de este modo radicalmente nuevo, en función de instantes equidistantes, de instantes cualesquiera. Pero lo que hay de sorprendente en Eisenstein es que se sirve del método cinematográfico para restaurar un nuevo mundo épico y trágico. Es decir, calcula sus equidistancias de tal manera que ellas resucitan momentos privilegiados. Eso siempre pueden hacerlo, pero al menos el procedimiento será el mantenimiento de la equidistancia según relaciones del número de oro, de la sección áurea. ¿He contestado?

Intervención: Completamente.

Deleuze: Entonces continuemos. Insisto sobre mi necesidad de numerar mucho lo que hacemos para cuando avancemos. Y no lo digo para que sean siempre tantos, sino para que sean menos. Si vienen, tendrán que venir todo el tiempo, porque lo que hago este año no es recortable. No pueden venir cuando quieran.

La última vez vimos dos tesis de Bergson sobre el movimiento. Se trataba de un primer capítulo. Para darle un nombre cómodo, era: «Las tesis de Bergson sobre el movimiento». Hemos visto dos y haré una recapitulación cuando haya terminado lo que quiero hacer hoy.

<sup>2</sup> Eisenstein aplica la proporcionalidad de la sección áurea en sus filmes, particularmente en *El acorazado Potemkin*.

Abordábamos la tercera. Una vez más, es complicado, porque ocurre como siempre en filosofía: no hay un Bergson que cambia de tesis de tal página a tal otra o en tal momento; es en las mismas páginas que todo coexiste, que pasa por deslizamiento de un nivel a otro. Sus tres tesis sobre el movimiento son como tres niveles de análisis del movimiento.

Al nivel de esta tercera tesis, evidentemente la más compleja, la cuestión se vuelve muy difícil y quizás mucho más interesante. Pero justamente, las otras tesis eran necesarias para llegar a la enunciación de esta. Si intento verdaderamente resumirla —es lo que había intentado hacer la última vez— consistiría en decir: «No solamente el instante es un corte inmóvil del movimiento, sino que el movimiento es un corte móvil de la duración». Se trata de una tesis compleja porque salimos del bergsonismo más tradicional, del más conocido. El bergsonismo más conocido es aquél que pone de un lado movimiento y duración, y del otro espacio e instante, y aquél que nos dice: «No reconstituirán el movimiento con el espacio recorrido, del mismo modo que no reconstituirán la duración con instantes». Pero ven ustedes que aquí ya no se trata de eso. No se trata de contradecir eso, sino que gracias a la primera tesis pasa a un nivel de análisis mucho más complejo.

«De la misma manera que el instante es un corte inmóvil del movimiento, el movimiento es un corte móvil de la duración». ¿Qué quiere decir «de la misma manera»? Esta tesis, les decía, podríamos presentarla casi bajo la forma de una relación llamada de analogía. Relación de analogía que enunciaríamos así: «corte inmóvil instantáneo» / «movimiento en el espacio» = «movimiento en el espacio» / «duración». No está mal que diga esto, evidentemente lo dice.

He aquí una frase extraída de *La evolución creadora* que leo lentamente para que la sigan bien: *Los desplazamientos superficiales de masas y de moléculas que la física y la química estudian se volverían —pone un condicional, es muy prudente— por relación al movimiento vit il que se produce en profundidad—es decir a la duración—, que es transformación y ya no traslación, lo que la estación de un móvil es al movimiento de ese móvil en el espacio?*. Nos propone entonces explícitamente una analogía. Y yo agregó que algo no está bien. ¿Qué quiere decir que no está bien? Quiere decir que me aferré a Bergson, que es Bergson lo que me preocupa: no está bien para él. Bergson no ha dejado y no dejará jamás de decir que no tenemos derecho a reconstituir el movimiento con cortes inmóviles. Entonces, cuando digo «lo que la estación inmóvil es al movimiento, el movimiento lo es a la duración», el primer miembro de mi

<sup>3</sup> Henri Bergson, *La evolución creadora*, op. cit., p. 50.

ecuación no está bien. El segundo miembro, «movimiento en el espacio / duración», es decir el movimiento en el espacio expresa la duración, está bien. Aquí el coeficiente afectivo dice que eso está bien. Presentimos de la fórmula que está bien, es decir que está bien y funciona. Entonces, cuando establezco mi relación de analogía, hay al mismo tiempo un deslizamiento afectivo de «eso no funciona» a «eso funciona». Efectivamente el movimiento es un corte móvil de la duración.

De modo que nuestro primer problema es qué quiere decir esta tesis bergsoniana tan curiosa. Porque en fin, podíamos estar relativamente tranquilos... Sabíamos todo de antemano. Sabíamos toda esa cuestión de que el espacio recorrido y el movimiento eran irreducibles. Pero ahora está diciéndonos completamente otra cosa. Y dudo de que lo que nos dijo nos pareciera tan simple. Pero estábamos tan contentos de haber comprendido... Siempre hay que desconfiar de los filósofos. Cuando estamos muy contentos por haber comprendido, aquello que hemos comprendido es una condición para comprender todavía otra cosa que no hemos comprendido. Quiero decir que siempre se trata de textos con muchos niveles.

Entonces, en cuanto a esta tercera tesis, mi pregunta actualmente es qué puede querer decir concretamente que «el movimiento en el espacio es un corte móvil de la duración». Procedamos con total delicadeza.

¿Qué es el movimiento en el espacio? Yo diría, como se dice, que el movimiento es esencialmente relativo. ¿Qué quiere decir que el movimiento es relativo? Quiere decir que por mucho que sepan cuál es el móvil, siempre pueden pensar que aquello en relación a lo cual se hace un movimiento es lo que se mueve por relación al móvil, situado a su turno como inmóvil. Pueden decir que ustedes se desplazan en relación al paisaje o que el paisaje se desplaza en relación a ustedes. No digo que pueden sentirlo así —aunque en ciertos casos lo sienten así—, pero pueden pensarlo. Diría del movimiento que es fundamentalmente una relación entre partes.

Digo que el movimiento expresa la duración. Eso es lo que intentamos comentar en Bergson. ¿Qué es la duración? Es lo que cambia. Finalmente, Bergson no ha dado jamás otra definición de la duración. Es lo que cambia y no deja de cambiar. Avanzamos un poco. ¿Qué es el cambio? Por razones que solo vamos a comprender más tarde —hace falta que me anticipe en este análisis— Bergson nos mostrará que el cambio es una afección del Todo. El movimiento: relación entre partes; el cambio: afección del Todo.

Sin comprender todavía bien a dónde vamos, vamos a alguna parte. «El movimiento expresa la duración» quiere decir que una relación entre partes

expresa una afección del Todo, que el movimiento como relación entre partes expresa un cambio como afección del Todo. Hemos dado al menos un cuerpo más detallado a la tesis bergsoniana. ¿Es cierto esto? ¿Qué puede querer decir?

Un movimiento, entonces, expresa un cambio más profundo. Lo cual Bergson traduce a veces muy duramente cuando dice que «una traslación implica finalmente una transformación». La transformación, como cambio de un Todo, es más profunda que la traslación, es decir el movimiento como relación entre partes. En un texto de *La evolución creadora*, dirá «que más allá de la mecánica de la traslación, había que imaginar una mecánica de la transformación»<sup>4</sup>.

Cuanto más se complica, más debe la filosofía estar ritmada repentinamente por repercusiones muy simples, muy concretas. Eso ya tiene un aire muy complicado, muy metafísico. ¿No quiere de hecho decir también algo muy simple? Eso no se excluye allí donde lo más complejo coincide verdaderamente con lo más simple en una especie de precipitación.

Sí, yo creo que quiere decir algo muy simple. Tomemos ejemplos de movimiento. Salgo, voy a dar mi pequeño paseo. Segundo ejemplo: el pájaro echa a volar. Tercer ejemplo: corro porque he visto a 10 metros algo para comer. ¿Quién negará que todos estos son movimientos? ¡Al menos no van a negar eso! Es verdadero movimiento.

¿De qué nos hablan los físicos, por ejemplo los del siglo XVII? De bolas de billar. He allí mi cuestión, ustedes comprenden: cuando se quiere progresar -aunque depende de qué progreso nos propongamos— hace falta generalmente elegir bien los ejemplos. Yo digo que «el movimiento expresa la duración», es decir, que el movimiento como relación entre partes expresa un cambio como afección del Todo. Es exactamente igual. Por el momento, puedo pasar de una fórmula a la otra. De la fórmula simple pero difícil de comprender «el movimiento expresa la duración», pasé, intentando definir un poco mejor, a «el movimiento como relación entre partes expresa un cambio como afección del Todo». Ahora bien, no es evidente... Todo depende de cómo talle mis ejemplos.

Toda la física de la comunicación del movimiento en el siglo XVII se hace a partir de ejemplos del tipo de las bolas de billar. Dos cuerpos en movimiento se encuentran. ¿Qué pasa? ¿En qué caso rebotan? ¿En qué caso, según qué leyes, uno arrastra al otro? ¿Son ejemplos del movimiento para y con qué

<sup>4</sup> *Idem.*

objetivo? El ejemplo es bueno, pero dentro de un objetivo determinado: hacer una ciencia cuantitativa del movimiento y de su comunicación. Entonces no es sorprendente que se recurra a este tipo de movimiento. Cuando se plantee una cuestión totalmente distinta -¿expresa el movimiento en el espacio algo de otra naturaleza?— es muy probable que hagan falta otros ejemplos.

Retomo: salgo a dar mi paseo cotidiano. Supongamos que soy un animal de costumbres. A las cinco, Emmanuel Kant salía todos los días a dar su paseo. Cuando la noche cae, el vampiro vuela. El vampiro se levanta cuando la noche cae. Pueden multiplicar los ejemplos. ¿Qué quiere decir todo eso?

Es evidente que cuando se trata de movimientos reales y no de movimientos abstractos ya captados en condiciones artificiales —como las bolas de billar— se expresa la duración. ¿En qué sentido?

Salgo, no importa cuándo ni cómo. No hago una traslación en el espacio así como así. ¿Por qué es producida mi traslación en el espacio? Cuando la noche cae, salgo. Se trata de un cambio en el Todo. Ustedes me preguntarán qué es ese Todo. Pero vamos muy, muy lentamente. Se trata de un cambio asignable como afección de un Todo. El Todo de la ciudad, el Todo de la jornada, el Todo del campo me llama a la traslación, al punto que mi traslación

no hace más que expresar ese cambio en el Todo. Habría que decir que un cambio asignable en el Todo es como la razón suficiente del movimiento de traslación. Es el disparador del movimiento.

El pájaro echa a volar. Supongamos que se trata de una migración. Eso es un movimiento concreto, un movimiento real. No son las bolas de billar en su sistema aislado, bolas de billar que en el ejemplo de la pura física de la comunicación del movimiento se supone que se mueven por sí mismas. El pájaro vuela y migra. Es evidente que la migración como movimiento de traslación expresa un cambio en el Todo: un cambio climático.

Corro habiendo visto una comida, teniendo hambre. Traslación en el espacio que implica qué. En términos de física, para volver nuevamente a la física, es exactamente como si pudiera asimilar mi hambre y la comida a una diferencia de potencial. Una diferencia de potencial se caló en un Todo, es decir, en el conjunto de mi campo perceptivo. Una diferencia de potencial se caló entre mi sensación de hambre y la percepción del objeto-alimento. El movimiento en el espacio encuentra su razón de ser en esta diferencia de potencial, puesto que se propone, precisamente, una suerte de igualación potencial en el sentido de que absorbo el alimento. En ese momento, otra diferencia de potencial se calará en el Todo. Habré ido de un estado del Todo a otro estado del Todo.

¿Qué es lo que ocurre en estos ejemplos tan simples? En última instancia, jamás hay en el mundo movimiento de traslación en estado puro. Los movimientos de traslación expresan siempre por naturaleza los cambios del Todo. En otros términos, los movimientos en el espacio, los movimientos de traslación, remiten siempre a cambios cualitativos o evolutivos.

Todo esto parece muy simple, pero si insisto así es para hacerles seguir el tipo de progresión del pensamiento bergsoniano en este aspecto, el cual pone en valor precisamente cosas tan simples pero sin las cuales no comprendemos en absoluto. Aquí puedo reintroducir lo concreto en la ciencia.

Y esta es la primera vez que cito un texto de *Materia y memoria*. Último capítulo, capítulo 4: *Ya no se trata de saber cómo se producen en tal parte determinada de la materia cambios de posición, sino de saber cómo se lleva a cabo en el Todo un cambio de aspecto, cambio cuya naturaleza nos quedaría además por determinar*". Y en el mismo capítulo -frase aún más nítida— nos dice finalmente que aun los físicos deben invocar movimientos de tipo «arremolinado». Por más que descompongan el movimiento al máximo, acaban siempre en movimientos arremolinados. *Ahora bien, la dirección que estos movimientos indican no es dudosa. Marchando a través de la extensión concreta, nos muestran modificaciones, perturbaciones, cambios de tensión o de energía -lo que llamaba hace un momento diferencias de potencial— y nada más<sup>b</sup>*. Es decir, no tienen un movimiento de traslación que no remita a una perturbación, a una modificación, a un cambio de tensión o de energía. Decir «el movimiento expresa la duración» o, lo que es lo mismo, «el movimiento como relación entre partes expresa un cambio como afección del Todo», es exactamente como decir «toda traslación encuentra su razón en una perturbación, en una modificación, en un cambio de tensión o de energía que afecta el Todo o un Todo».

¿Por qué no lo sentimos? ¿Por qué sentimos y creemos en una especie de autonomía del movimiento en el espacio? Por una razón muy simple, creo, y que Bergson analizó muy bien. Por la misma razón por la cual, finalmente, tomamos siempre sobre las cosas vistas inmóviles, cortes inmóviles.

En efecto, finalmente divido el mundo en dos. Distingo cualidades y cantidades. Cualidad es, por ejemplo, el rojo. Y entonces pienso que el rojo es algo simple, que es una sensación simple. Y que en tanto sensación simple, está en mi conciencia. Ahora bien, del mismo modo y al mismo tiempo que atribuyo a mi conciencia sensaciones cualitativas simples, atribuyo a la cosa

<sup>a</sup> Henri Bergson, *Materia y memoria*, op. cit., pág. 203.

<sup>b</sup> *Idem*, p. 208.

determinaciones cuantitativas infinitamente divisibles. Sitúo las cualidades en mi conciencia como algo simple y remito a las cosas movimientos infinitamente divisibles. Todo lo que es cualitativo está en mi conciencia, es mi sensación cualitativa, y lo que remite a las cosas es el movimiento infinitamente divisible. Es un poco el universo del cartesianismo.

Pero si me interrogo acerca de lo que es una cualidad, de hecho no es tan simple. ¿Qué es una cualidad? Una cualidad es una perturbación, es un cambio de tensión, un cambio de energía. Una cualidad es una vibración o millones y trillones de vibraciones. Quizás sí existe en mi conciencia como sensación simple, pero existe en la materia como vibración y manera de vibrar.

El rojo es un modo de vibración, el azul es otro. ¿Qué decir entonces de ese movimiento? La luz deviene roja. ¿Qué es este movimiento que yo expreso en el término «enrojecer»? La luz deviene roja, o pasa del rojo al azul. Son variaciones de vibraciones. Este movimiento vibracional traspasa completamente la dualidad entre una sensación supuesta como simple y un movimiento de traslación supuesto suficiente. De hecho, la sensación simple y el movimiento supuesto suficiente son dos abstractos. ¿Qué es lo concreto? El movimiento como hallando su razón, su principio de producción en un cambio: eso se azula, se enrojece, pasa del rojo al azul, la luz pasa de un color a otro, etc.

Bueno, ¿qué he hecho hasta ahora? He intentado comentar qué puede querer decir que «el movimiento en el espacio expresa la duración». Pero como mínimo fui demasiado veloz. Inmediatamente transformé eso en «el movimiento como relación entre partes expresa un cambio como afección del Todo». Podía hacerse porque fluía solo, pero ahora volvemos un poco hacia atrás. ¿Qué quiere decir eso? ¿Tenía yo derecho a introducir entonces nociones tan complejas? ¿Por qué? Supongan que desde este punto de vista me conceden que el cambio expresa la duración. Usted dice: «Sí, en efecto, cuando salgo a las 5 de la tarde, mi traslación remite a un cambio». Ahora bien, lo que cambia es la duración. Hasta ahí, funciona. ¿Pero cómo introducir estas nociones: «El movimiento como relación entre partes expresa el cambio como afección de un Todo»? Allí también hay que confiar en Bergson, y finalmente es muy duro.

Ustedes sienten bien que todo esto alrededor de lo cual él gira es una cierta manera de decir que el Todo y las partes son dos nociones que no están sobre el mismo plano. En otros términos, no es haciendo una adición de partes que se llega a un Todo. De acuerdo, no sería ni el primero ni el último en decirlo, muchos autores nos han explicado que el Todo y las partes no estaban sobre el mismo plano. Lo que va a interesarnos, o debería interesarnos, es la manera

en que para él no están sobre el mismo plano. Creo que allí Bergson es único. Porque su idea es muy simple, consiste en decir: «Sí, no están sobre el mismo plano porque las partes están siempre en el espacio, mientras que el Todo es el tiempo real.» Y eso es muy nuevo. La idea de que el Todo es distinto a la suma de las partes es una idea muy corriente, totalmente corriente, pero la repartición de los dos planos, de las partes y del Todo, bajo la forma «las partes son espacio y el Todo es tiempo real» es muy curiosa. ¿Por qué? ¿Qué quiere decir?

Ustedes recuerdan -no quisiera volver demasiado sobre eso- que intenté mostrar la última vez por qué, según Bergson, el Todo no estaba dado. ¿Qué es lo que está dado? Digamos que lo que está dado son objetos. Sin duda estos objetos pueden ser partes. ¿Partes de qué? Yo diría que ustedes siempre pueden hacer sumas, siempre pueden, por ejemplo, hacer entrar un objeto en un sistema. Veremos en un rato -hay que esperar- hasta qué punto esto es muy importante para el cine. Siempre pueden hacer un sistema. Aún más, siempre pueden cerrar un sistema, establecer un sistema cerrado. Por ejemplo, lo que hay sobre la mesa. Y deciden no considerar el resto. Observen que no es seguro que eso sea un Todo; digamos que es un conjunto, que es un conjunto calificado. Es el conjunto de los objetos que están sobre esta mesa. Del mismo modo, si digo «el conjunto de los objetos rojos», se trata de un conjunto calificado. ¿«Calificado» en qué sentido? En el sentido de que ese conjunto se define por lo que excluye: los objetos no rojos. Aceptemos la idea de que la fórmula «todos los objetos rojos» tiene un sentido. Aceptemos también que la fórmula «todos los objetos que están sobre esta mesa» tiene un sentido. Pero si digo «el Todo», el Todo *a secas*, ¿tiene eso un sentido? Es muy evidente que el Todo *a secas* no está dado. Ni siquiera es dable. El conjunto de los objetos que están sobre esta mesa está dado, el conjunto de los objetos rojos es dable, pero ¿el Todo? Está tan poco dado o incluso es tan poco dable, que muchos autores han pensado que la fórmula «el Todo» era un concepto vacío o un sin sentido, que estrictamente no tenía ningún sentido.

En Bergson hay un camino muy curioso. Y corremos el riesgo de encontrarnos siendo bergsonianos antes de haber comprendido cómo ni por qué. Dice más o menos esto: «El Todo no está dado ni es dable, de acuerdo. ¿Debo sacar la conclusión de que el Todo no tiene sentido? No. Aquello quiere decir que no es del orden de lo dado. ¿De qué orden podría ser, entonces? Es del orden de lo que se hace y no deja de hacerse. Ustedes recuerdan, esto remite a cosas que hemos visto la última vez. Lo que se hace y no deja de hacerse



es la duración, es la creación de un algo nuevo a cada instante, es el instante siguiente que continúa el instante precedente en lugar de reproducirlo. Es la producción de algo nuevo. Forzosamente, dirá él, el Todo no está dado ni es dable. Una vez más, es lo que se hace, es la duración. Es muy curioso todo eso. Comprendan, tampoco quiere decir algo complicado cuando dice que el Todo es lo Abierto.

Hay páginas de Bergson en las que hay que desconfiar. A veces tenemos la impresión de que una página nos recuerda a una de otro autor, y después advertimos que es de hecho justamente lo contrario. Quiero decir que hay una metáfora que corre a través de toda la historia del pensamiento. Es una metáfora que consiste en relacionar lo viviente y el Todo del universo. Consiste en decir que si lo viviente se parece a algo, no es a algo inanimado, no es a un objeto. Si lo viviente se parece a algo, hay que compararlo no con un objeto muerto, sino al Todo del universo. Es la famosa teoría del microcosmos. Lo viviente es un microcosmos, es decir un pequeño mundo. No es un objeto en el mundo, es él mismo un pequeño mundo. En otros términos, debe ser comparado al mundo, al Todo. Es una tesis que está en todas partes, que los filósofos desarrollaron mucho.

Ahora bien, ¿cómo se interpretaba hasta Bergson? Esta tesis muy conocida consistía en decir que al igual que el Todo es la totalidad más extensible, el conjunto de todos los conjuntos; es decir, al igual que el Todo está cerrado sobre sí, al igual que el Todo es el cierre absoluto, lo viviente está naturalmente cerrado sobre sí —por supuesto, no está completamente cerrado, es una imagen del Todo—

He aquí que Bergson retoma una vieja tesis de lo viviente como microcosmos, es decir, de lo viviente como no comparable a un objeto sino al Todo, pero le invierte completamente los signos. Es curioso, ¿no? Es bastante bella la manera en que renueva completamente un tema muy viejo. Porque lo que va a decir es que si lo viviente es comparable al Todo, es porque el Todo —es decir lo que se hace— es lo Abierto, y lo viviente es naturalmente abierto. ¿Abierto sobre qué? Lo propio de lo viviente es estar abierto sobre lo Abierto. Está abierto sobre el Todo, pero el Todo mismo es lo Abierto.

Y es aquí que Bergson lanza, en *La evolución creadora*, un ejemplo que más tarde va a servirnos mucho para el cine. Estoy forzado entonces a leer la página. Él explica que, seguramente, siempre podemos cerrar un sistema. ¿Qué quiere decir? Que aislo un cierto número de cosas. Por ejemplo, pongo sobre la mesa tal y tal objeto, y digo que sólo me interesa eso. Ustedes me dirán que es un aislamiento a través del pensamiento. Pero puedo aislar me-

jor: los pongo en una caja. O incluso puedo hacer vacío en la caja, y habría aislado todavía mejor.

La ciencia se interesa mucho y tiene como condición esa constitución. Pero allí yo no emplearía la palabra «Todo», o la emplearía más en el sentido bergsoniano de «constitución de conjunto cerrado o de sistema encerrado». Y en efecto, sin duda ustedes sólo pueden estudiar un fenómeno científicamente relacionándolo a un sistema cerrado. ¿Por qué? Porque sólo así pueden cuantificarlo. Ven bien entonces lo que quiere decir Bergson. Es por eso que la ciencia es incapaz de captar el movimiento de traslación como expresión de un cambio más profundo. Según Bergson, la ciencia solo puede estudiar estos fenómenos aislándolos, es decir, no haciéndolos de ellos «todos», sino arrancándolos al Todo. Arrancar algo al Todo es constituir un sistema cerrado, es decir un conjunto. Finalmente, estamos intentando distinguir los dos conceptos de «conjunto» y de «Todo».

¿Por qué la ciencia moderna procede así? Porque sólo puede cuantificar en tanto capta un fenómeno en relación con algo que inmediatamente puede hacer posible una ecuación. ¿Qué es lo que puede hacer posible una ecuación? Lo único que puede hacer posible una ecuación es un sistema de coordenadas: abscisa y ordenada. En relación a un fenómeno, es preciso que ustedes tengan algo que pueda servir de abscisa y algo que pueda servir de ordenada. ¿Qué son abscisa y ordenada? Son nombres matemáticos. ¿No hay que preguntarse al menos por qué las matemáticas funcionan en la física? ¿A qué remiten inmediatamente en física estas nociones matemáticas de abscisas y ordenadas? A un sistema cerrado.

Desde entonces, dentro de las condiciones en las que han instaurado un sistema cerrado por abscisa y ordenada, es forzoso que hayan cortado el movimiento de traslación de aquello a lo cual remite. ¿Y qué pasa entonces, al mismo tiempo, en un sistema cerrado? Pasa que el tiempo no muere. Como dice Bergson, no es un tiempo real. Y sin embargo, cada uno sabe que el tiempo muere, incluso sobre un sistema cerrado. Sí, porque sólo está cerrado para la práctica. Por fino que sea, hay un hilo que lo liga a un Todo. Y es por ese hilo y únicamente por ese hilo que el tiempo real muere sobre el sistema. Es preciso que el sistema esté en alguna parte abierto, por delgada que sea la abertura. Y es por esta abertura que el tiempo real muere efectivamente, hace presa sobre el sistema.

De allí esa página célebre de Bergson: *Por más que nuestros razonamientos sobre los sistemas aislados pretendan implicar que la historia pasada, presente y futura de cada uno de ellos sería desplegable de una sola vez como en abanico*

todo está dado, hacemos como si todo estuviera dado— *esta historia sólo se desenvuelve poco a poco como si ocupara una duración análoga a la nuestra!*. Es decir, el tiempo real muerde a pesar de todo.

Y he aquí el ejemplo célebre: *Si quiero prepararme un vaso de agua azucarada, puedo hacerlo, pero debo esperar que el azúcar se disuelva*<sup>8</sup>. Es muy curioso este célebre extracto de Bergson. Es preciso que admiren algo, que vean lo que quiere decir. El ejemplo está muy bien adaptado a lo que quiere decir.

Tengo mi vaso, pongo agua y azúcar dentro. He constituido un sistema artificialmente cerrado: el vaso como continente que aísla el agua, y el azúcar que pongo en el agua. Si el sistema estuviera enteramente cerrado, el tiempo sería como una especie de sucesión en que el instante siguiente reproduce el instante precedente. No es así. Hay que esperar que el azúcar se disuelva. Es muy curioso lo que dice. La primera reacción es: «¿Pero de qué habla?». Es bien sabido que con una pequeña cuchara se puede precipitar... ¿Qué quiere decir *que el azúcar se disuelva*? Es un movimiento de traslación. Las partículas del terrón de azúcar se desprenden, caen en el fondo. Por más que revuelvan con vuestra pequeña cuchara, precipitarán el tiempo, pero hay que esperar que el azúcar se disuelva. Es decir, en un sistema cerrado hay siempre una abertura. A veces el tiempo hace presa sobre el sistema.

De modo que, desde este punto de vista -aquí vamos a caer plenamente en el comentario literal de Bergson—, ustedes podrán decir que el movimiento de traslación -las partículas de azúcar que se separan del terrón- marca el pasaje de un primer estado del Todo a un segundo estado del Todo; el pasaje de un estado en el que tienen azúcar en agua a otro estado del Todo en el que tienen agua azucarada. Hizo falta tiempo real para pasar de uno al otro.

Bergson no pide más: hace falta que haya una abertura que religue el sistema artificialmente cerrado, es decir, que el sistema sólo esté cerrado artificialmente, que guarde una relación con lo Abierto. Hay que esperar que el azúcar se disuelva.

¿Todo esto para decir qué? Para decir en qué sentido, bajo qué condición, Bergson puede finalmente tratar como equivalentes las nociones de duración y de Todo; el Todo y un Todo. Bajo la condición de separar bien los dos conceptos de conjunto y de Todo. ¿Qué es el conjunto? Habría que decir que el conjunto es una reunión de partes en un sistema artificialmente cerrado. Y es muy cierto que el movimiento de traslación es una relación entre partes. ¿Qué

<sup>7</sup>Henri Bergson, *La evolución creadora*, op. cit., p. 29.

es el Todo? El Todo es lo Abierto, es la relación del sistema con lo Abierto, es decir, el tiempo real o la duración. Duración = Todo. A través de esto debería volverse cristalina la fórmula compleja de hace un momento: «El movimiento como relación entre partes expresa un cambio como afección del Todo».

¿Cuál sería, en última instancia, nuestra conclusión para intentar ver el conjunto de esta tercera tesis bergsoniana sobre el movimiento? Consistiría en decir que hay que distinguir tres niveles. He intentado darles datos suficientes para comprender esta tesis complicada. Además, preparo lo que aún tengo por decir hoy. ¿Tres niveles de qué? Quizá son tres niveles que pertenecen a lo que hay que llamar la imagen No estoy seguro, pero es esto lo que nos interesará en un rato. Pero poco importa ahora

¿Qué serían estos tres niveles? Primer nivel: los objetos en el espacio. Objetos que son partes y que definen artificialmente conjuntos o sistemas cerrados. Para Bergson las partes no existen al mismo nivel que el Todo. Pero contrariamente a los lógicos, no dirá por ello que el Todo no tiene sentido. Simplemente, el Todo que pertenece a la duración, es decir a lo Abierto o al cambio, no es el conjunto de todos los conjuntos.

Segundo nivel: el movimiento de traslación, que es esencialmente relativo a los objetos en el espacio, pero que relaciona estos objetos a la duración. De allí que el movimiento en el espacio exprese la duración. De modo que ahora reencuentro el equivalente de lo que llamaba hace un momento, al nivel de los objetos y de los conjuntos artificialmente cerrados, los cortes inmóviles instantáneos.

El Todo, el tercer nivel, es el equivalente de la duración. ¿En qué sentido el movimiento de traslación, es decir el movimiento en el espacio, expresa la duración o expresa duración? Ahora puedo decirlo mejor: expresa la duración exactamente en la medida en que el movimiento en el espacio relaciona los objetos entre los cuales se establece, a la duración, es decir, al Todo. La traslación expresa una perturbación más profunda. Ven, esta vez tengo una distinción triádica. El movimiento es lo que relaciona los objetos en el espacio a la duración, y la duración a los objetos en el espacio. El movimiento es lo que hace que los objetos en el espacio duren a pesar de todo, por cerrado que esté el sistema artificial en que los considero. Y lo que hace al mismo tiempo que la duración concierna no solamente a lo que pasa en mí, sino a lo que pasa en las cosas. Entonces el movimiento está en la situación bisagra —es por eso que era el nivel dos— de relacionar los objetos en el espacio al Todo, es decir a la duración, y el Todo a los objetos en el espacio. Es exactamente en ese sentido que el movimiento de traslación expresa cambio o duración.

Sí, pero bajo una condición. Casi hemos terminado, pero no completamente. Esto sólo funcionaría si mis tres niveles son comunicantes. Es preciso que mis tres niveles sean comunicantes, que el movimiento de traslación opere de tal manera que, sin cesar, los objetos recortables en el espacio sean relacionables a la duración, y la duración relacionable a los objetos. En otros términos, nada funcionaría en el sistema si la duración no tuviera ella misma un extraño poder de dividirse y de reunirse continuamente. Ella se divide en sub-duraciones. Se divide en tantos ritmos, en tantas sub-duraciones, como objetos en el espacio haya implicados por el movimiento, por tal movimiento. E inversamente, estos objetos en el espacio se reúnen en una sola y misma duración. La duración no cesa de ser, a cada instante, el movimiento de dividirse y de reunirse.

Ahora bien, ¿de qué se trata esto? Insisto sobre la sucesión de los ejemplos porque los necesitaremos. El vaso de agua. Otro ejemplo surge en un libro muy extraño de Bergson, libro que tiene una larga historia y que se llama *Duración y simultaneidad* <sup>9</sup>.

Aquí abro muy rápido un paréntesis. *Duración y simultaneidad* es un libro muy especial en el conjunto de los libros de Bergson, pues él pretende allí confrontarse a la teoría de la relatividad de Einstein y parece criticarla. Ese libro es a la vez muy desconcertante porque se tiene la impresión de que algo no funciona, y a veces somos deslumbrados también por momentos que marchan extraordinariamente bien. En general el tono es: «Y bien, Einstein no comprendió». ¿Qué es lo que Einstein no comprendió y Bergson quiere hacer saber? ¿Es Bergson capaz de discutir con Einstein científicamente, es decir, físicamente? Sí, sin duda. Sin duda Bergson era muy sabio. Sabía mucho de matemática, de física... Por eso me fastidia cuando se interpreta aquello que no funciona en *Duración y simultaneidad* en base a la insuficiencia de los datos científicos de Bergson. Si algo no funciona, no debe ser por eso. ¿Y por qué algo no funciona? Es que Bergson mismo repudió ese libro, se rehusó a toda reimpresión durante su vida. Incluso en su testamento prohibió la reimpresión. Es bastante recientemente que, a pesar de eso, se reimprimió. Felizmente. Eso plantea un problema moral. Ahora bien, se lo reimprimió, entonces lo reencontramos. ¿Qué es, en efecto, lo fastidioso? Que no sabemos muy bien si Bergson es crítico de la ciencia, si es crítico de Einstein...

<sup>9</sup> Henri Bergson, *Duración y simultaneidad (a propósito de la teoría de Einstein)*, Ed. del signo, Bs. As., 2004.

Adviertan que, después de la última vez, estamos mucho mejor armados para comprender lo que él quería. Evidentemente, en *Duración y simultaneidad* no se trataba para él de criticar la relatividad. Para nada, sería una idea de demente. Lo que quería era muy, muy diferente, era proponer y hacer la metafísica de la relatividad. Ustedes recuerdan su idea. Hay una ciencia moderna que se distingue de la ciencia antigua, y esa distinción era muy, muy fácil de enunciar. La ciencia moderna es la relación del movimiento con el instante cualquiera, la ciencia antigua, la relación del movimiento con el instante privilegiado. Y Bergson agregaba que había algo extraño, porque si la ciencia moderna hace eso, es decir, toma el tiempo como variable independiente, jamás se ha hecho la metafísica de esa ciencia. Finalmente, la metafísica llamada moderna se ha injertado sobre la metafísica antigua. Ha perdido su gran oportunidad. Su gran oportunidad hubiera sido hacer la metafísica que corresponde a esta ciencia. Ciencia nueva, metafísica nueva. Puesto que el mundo moderno aportaba una ciencia nueva, la ciencia que consistía en tratar el tiempo como variable independiente, es decir, en reconstituir el movimiento a partir del instante cualquiera, hacía falta una nueva metafísica, es decir, una metafísica del tiempo y no de lo eterno.

Eso es lo que Bergson pretende hacer con la duración: una metafísica del tiempo real, en lugar de una metafísica de lo eterno. Entonces es normal que se confronte con Einstein, porque la teoría de la relatividad es una especie de momento privilegiado en la evolución de la ciencia moderna. No se trata para Bergson de criticar la teoría de la relatividad, se trata de preguntarse qué metafísica puede corresponder a una teoría tan nueva como la de la relatividad.

Ahora bien, en el marco de tal libro -y sólo más tarde podremos ver por qué— Bergson nos dice que Einstein sólo nos habla de la simultaneidad de los instantes, y que la teoría de la relatividad es, de cierta manera, una teoría de la simultaneidad-instantes: ¿cuándo y en qué sentido podemos decir que dos instantes son simultáneos? Pero Bergson dice que jamás habríamos llegado a la idea de una simultaneidad de los instantes si en primer lugar no hubiera otra cosa. Y es allí que lanza su idea: toda simultaneidad de los instantes presupone primero otro tipo de simultaneidad, que es la de los flujos. Bergson lanza la noción de simultaneidad de los flujos.

Y he aquí el ejemplo que nos da, que es tan bueno, tan preciado para nosotros —lo veremos en un momento— como el del vaso con agua azucarada. Dice: «Estoy en la ribera y hay flujos»<sup>10</sup>. Primer flujo, el agua que pasa. Segundo

<sup>10</sup> Cf. *Ibidem*, pp. 92-93.

flujo, mi vida interior. Para aquellos a los que no les guste «vida interior», hoy en día le llamaríamos —pero corresponde exactamente a lo mismo— una especie de «monólogo interior». Pero «monólogo» es demasiado lingüístico, es mejor «vida interior». No es que mi vida interior sea formidable, pero es un flujo. Luego, tercer flujo, un pájaro que pasa. Tres flujos.

¿Por qué hacen falta al menos tres flujos? Observen que esos tres flujos son una figura muy variable, pues a veces los capto en uno, especie de ensoñación en que la continuidad de mi vida interior, el correr del agua y el pasar o el vuelo del pájaro tienden a unirse en un mismo ritmo; luego los hago tres. ¿Por qué siempre hacen falta tres? Porque estando dados dos, hace falta un tercero para encarnar la posibilidad de su simultaneidad o no, la posibilidad de que estén reunidos en un mismo tercero o que se dividan. Posibilidad de reunión o de división.

Ahora bien, ¿de cuál de los tres flujos depende esta posibilidad de reunión/división que pertenece a la noción de flujo? Del flujo de mi vida interior. Es mi monólogo interior el que ora reúne los tres flujos, incluido él mismo, ora los divide captando los otros dos como exteriores a mi vida interior, a mi duración. Es una especie de cogito de la duración que se expresaría ya no bajo la forma «yo pienso», sino «yo duro». Es decir, a veces reúno y a veces separo los flujos en una misma duración. En otros términos, es por medio de mi conciencia que tengo el poder de captar los flujos ya como uno, ya como muchos.

¿Por qué introduzco esto? Porque aquí, entonces, tenemos la fórmula completa. Si mi duración es esta capacidad de dividirse, de subdividirse en flujos o de reunir los flujos en uno, ven bien cómo mi conciencia es como el elemento activo que hace comunicar los tres niveles de lo que llamo provisoriamente imagen. Recuerden los tres niveles de la imagen. En primer lugar, los objetos tomados en conjuntos, es decir en sistemas artificialmente cerrados. En segundo lugar, en el otro extremo, el Todo, como duración, como cambio, como perturbación. Puesto que el Todo solo puede definirse en función de estas perturbaciones, es fundamentalmente pasaje, es fundamentalmente cambio de tensión. Y justamente, un cambio de tensión, una diferencia de potencial, no es localizable. Lo localizable son los dos términos entre los cuales la diferencia se establece, pero la diferencia misma concierne a un Todo. El Todo marcha por diferencia, funciona por diferencia. En segundo lugar, entonces, el Todo, es decir lo Abierto, el cambio, la duración. En tercer lugar, o más bien en segundo lugar, entre los otros dos, el movimiento, el movimiento en el espacio, el movimiento de traslación. Yo digo que el mo-

**Bergson y el movimiento.**

movimiento de traslación relaciona los objetos a la duración y la duración a los objetos. Cuando los objetos se relacionan a la duración, es como si los flujos se reuniesen en uno; cuando la duración, el Todo, se relaciona a los objetos, es como si, al contrario, se dividiera en subduraciones, en flujos distintos. Tienen el movimiento perpetuo por el cual los flujos se dividen y se reúnen. En otros términos, es mi conciencia psicológica lo que asegura la repartición de los tres niveles.

De modo que, de la misma manera que decía que lo viviente tiene una afinidad con el Todo, puedo decir ahora con más razón —y no es por azar— que los sistemas psíquicos tienen una afinidad con el Todo. De modo que en última instancia, incluso de una manera progresiva muy extraña, yo podría componer los vivientes —y con más razón los seres psíquicos— entre sí hasta llegar a una única y misma duración que será el Todo con una gran «T».

De todas formas, por el momento sólo hemos comentado esta tercera tesis de Bergson, tesis que retoma el conjunto: no sólo el instante es un corte inmóvil del movimiento, sino que el movimiento es un corte móvil de la duración. ¿El movimiento es un corte móvil de la duración? Sí, porque relaciona los objetos aislados o aislables a la duración que funciona como Todo, y relaciona la duración que funciona como Todo a los objetos en los cuales ella va a dividirse, en tanto subduraciones.



### III.

## Los tres niveles de la imagen-movimiento y el cine (I).

*17 de Noviembre de 1981  
Segunda parte*

Lo que quisiera decir antes de que descansen es lo que nos queda. Evidentemente, supone que me hayan seguido... Pero creo que no fue demasiado difícil. Lo que nos queda es plantear una pregunta por la cual tomamos un poco de distancia frente a Bergson. Esquematizo mi cambio de plan: ¿tiene todo esto consecuencias para el cine, para la imagen de cine? Después de todo, es casi la prueba de este tema tal como quisiera tratarlo este año.

Sería cuestión de preguntarse lo siguiente, pero no podemos preguntarnos si no hay ya una evidencia de que esto marcha... Depende entonces de ustedes...

La cuestión que yo me planteo es esta. Supongamos que la imagen de cine sea la imagen-movimiento. Lo que convenimos llamar imagen-movimiento, ¿no es esta imagen constituida por los tres niveles que acabamos de ver: objetos, movimientos, y un Todo o una duración? La imagen-movimiento consistiría exactamente en esto: el movimiento relaciona los objetos a la duración y subdivide la duración en tantas subduraciones como objetos hay. Comunicación entre los niveles, entonces. ¿Existe todo eso en la imagen de cine?

Ensayemos situar allí uno de los mas importantes conceptos cinematográficos. ¿Qué es lo que llamamos un «encuadre»? Sería ya beneficioso si arribamos a definiciones muy simples. Las definiciones son siempre bastante

más complicadas. ¿Qué es la operación de encuadrar en el cine? Yo diría —y es muy simple— que encuadrar es constituir un sistema artificialmente cerrado. En otros términos, es elegir y determinar los objetos y seres que van a entrar en el plano —aún no sabemos qué es un plano—. Los objetos que van a entrar en el plano están determinados por el encuadre y, en tanto que pertenecen desde entonces plenamente al cine, merecen un nombre especial. Pasolini propone, por ejemplo, el nombre de «cinema»<sup>11</sup>. Dice que llamemos cinemas a los objetos que forman parte de un plano. Cinema... puede ser peligroso... Ustedes sienten que la lingüística no está lejos, es decir que él quiere hacer un truco, quiere introducir ya un paralelo. Nosotros tendríamos entonces que desconfiar de «cinema». Pero no importa, pueden llamarlos kino-objetos, pueden llamarlos de cualquier manera, los «objetos-cine». Pero es el encuadre lo que los determina. Bueno, ven ustedes que no hay ningún inconveniente en decir que el encuadre es un sistema, es el establecimiento de un sistema artificialmente cerrado del cual el cine tiene necesidad.

Segunda cosa, segundo nivel: se establece un movimiento relativo entre esos objetos. Ustedes dirán, y lo entiendo, que hago una abstracción, que no hay primero esto y después aquello, que sin duda los objetos han sido elegidos en función de ese movimiento. ¿Pero qué es la determinación del movimiento relativo entre los objetos? ¿Y qué es lo que me hace decir «movimiento relativo»? De hecho hay muchos movimientos, entonces agreguemos: la determinación del movimiento relativo que se establece entre estos movimientos.

Aunque haya que justificarlo más tarde, yo diría que es eso lo que llamo «plano». Para mí eso tiene la ventaja de introducir, en esta mezcolanza, una proposición de definición del plano. Plantea todo tipo de dificultades, lo digo inmediatamente, pero sólo podremos dar cuenta de ello más tarde. Si no funciona, cambiaremos todo. Pero supongamos, pongamos como punto de referencia, como guía, esta definición del plano: determinación del movimiento relativo compuesto entre los objetos que han sido determinados por el encuadre.

Si busco una palabra, al plano corresponde, si ustedes quieren como eje, el guión técnico. ¿Qué es desglosar en el cine? Es determinar el movimiento complejo relativo que reunirá los objetos encuadrados y se dividirá entre ellos, de tal manera que... ¿De tal manera que qué? Sin duda, habrá que añadir algo a «de tal manera que», habrá una tercera cosa, un tercer nivel. ¿Pero qué es, entonces, desglosar una novela, por ejemplo, en un guión? Creo que quiere

<sup>11</sup> Aquí la resonancia es con las nociones lingüísticas de fonema y monema.

decir una cosa muy simple, una operación muy simple, pero muy difícil de hacer: elegir los movimientos complejos que van a corresponder a un plano y luego a otro.

«De tal manera que...» ¿qué? Hay que elegir el movimiento relativo complejo que constituye el plano de tal manera que relacione el conjunto de los objetos encuadrados a... ¿qué? A un Todo. Es decir, a una duración. ¿Por qué? ¿El cine se ocuparía fundamentalmente de la duración en el sentido bergsoniano? Puede ser, no sabemos todavía. Pero finalmente, la manera en que el movimiento relativo compuesto entre los objetos, es decir un plano, se relaciona a través de su movimiento al Todo, implica y pasa por la relación de ese plano con otros. De modo que este tercer nivel está llamado a expresar, remite exactamente al concepto de «montaje».

Tendríamos ya entonces tres conceptos cinematográficos. Lo que me fastidiaría, lo que no quisiera, es que esto parezca una aplicación. Ustedes comprenden, ciertamente hay otra cosa en mi espíritu.

Veo alguien que ha dicho esto de manera muy extraña, que es el más cercano a lo que intento hacer. Acabo de citarlo, Pasolini. Lo que compromete todo-pero no es la única vez— es la manera en que la lingüística golpea en todos lados. Allí ha golpeado y es terrible. Cuando la lingüística ataca, ya nada vuelve a crecer. Pasolini está tan obsesionado por su cuestión lingüística y de aplicación de la lingüística al cine que la pureza de sus esquemas queda comprometida. El pensamiento de Pasolini es muy complejo. No pretendo darles la totalidad, sino que intento extraerle un aspecto. Él es muy sensible o una especie de división tripartita de la imagen. Nos dice que propone distinguir en la imagen de cine los cinemas, el plano y el plano secuencia ideal. Y que sólo podemos comprender el cine a partir de esos tres conceptos. Él se cree lingüista. De hecho es bergsoniano. No hay ninguna vergüenza en ello, es incluso mejor. Tomémoslo palabra por palabra.

Para los cinemas es relativamente simple. Una vez más, se trata de la determinación de los objetos que entran en un plano y están determinados por el encuadre. Eso es lo que propone llamar «cinema».

Allí es donde esto se expresa de una manera que no puede convenirnos por el momento. Tendremos que ver todo este problema cine/lenguaje, pero en fin, es un problema del cual ya hemos hablado demasiado. Hay que detenerse en este punto, hay que dejar reposar las cosas. Porque, una vez dicho que algunos lingüistas han descubierto que habría quizás en el lenguaje un fenómeno llamado de «doble articulación», la idea de Pasolini es encontrar el equivalente de una doble articulación en la imagen de cine. Entonces dice

que la primera articulación sería el plano y la segunda los cinemas. De modo que él podría escribir: plano / cinema = (o equivalente, en lingüística) monema / fonema. Por el momento, desde el punto de vista en el que estamos, este aspecto no nos interesa en absoluto. Por el contrario, lo que me interesa mucho es el primer aspecto de la imagen: los objetos determinados por el encuadre = cinemas.

Tercer aspecto. Pasolini dice: «Finalmente, un film no vale nada si no hay un Todo». Y todos los cineastas lo han dicho siempre —pienso en textos de Eisenstein que son también muy impresionantes respecto a esto—. La noción de totalidad en el cine. Si los cineastas se distinguen, si los grandes directores se distinguen, es porque no tienen ciertamente la misma manera de actualizar el Todo. Ni de concebirlo, ni de actualizarlo. Pero la idea de Todo es que siempre existe una totalidad, que hace uno con el film y que tiene una relación variable con las imágenes, pero jamás se sostiene en una imagen. De allí que toda una escuela dirá que la totalidad es el acto del montaje.

Hay entonces un Todo. Supongamos que lo hubiera. Ese Todo -podemos incluso concebirlo como el Todo absoluto, el Todo universal- es lo que Pasolini llama «plano secuencia ideal». Y dice que finalmente ese plano secuencia ideal es la continuidad cinematográfica. ¿Por oposición a qué? A la realidad del film. En efecto, aquello que existe son filmes. La continuidad cinematográfica a través de los filmes es por naturaleza ideal. ¿Por qué es ideal el plano secuencia en el sentido de Pasolini? Veremos, eso planteará todo tipo de problemas. En efecto, Pasolini dice no creer en el plano secuencia en el sentido técnico -que no hemos visto, pero supongo que conocen-. No es en absoluto un cineasta en el sentido de la búsqueda del plano secuencia. ¿Pero por qué no está en la búsqueda del plano secuencia? Porque para él el plano secuencia sólo se confunde con el ideal cinematográfico, a saber, una continuidad infinita y una duración infinita. Continuidad y duración infinita de la realidad: ahí ya no podemos hablar en términos bergsonianos. Pasolini dice que si existiera el plano secuencia, no tendría fin. Sería el conjunto, sería la totalidad del cine a través de todos los filmes, sería la reproducción de la continuidad y de la infinidad de lo real. De modo que es puramente ideal.

Ven ustedes entonces que lo que reprocha a los cineastas del plano secuencia, a quienes han hecho planos secuencia, es el haber creído que el plano secuencia era actualizable como tal, mientras que aquello que indica es una continuidad ideal, una continuidad ideal igual a todo el cine. ¿Y en qué caemos cuando intentamos actualizar el plano secuencia haciendo un plano secuencia real? Él dice -y aquí se debilita, porque es manifiestamente falso,

pero le es útil decirlo— que cuando intentamos realizar un plano secuencia hacemos naturalismo. El plano secuencia es lo ideal. Pero justamente, es tan un ideal, es a tal punto la continuidad ideal y la infinitud de esa continuidad ideal, que jamás podrán realizarlo. Si intentan realizar un plano secuencia, caen en el más chato naturalismo.

Poco importa si es adecuada su crítica, él la necesita. Tiene necesidad de decir eso porque su idea es que el plano secuencia ideal no podrá ser realizado por planos secuencia, que sólo podrá ser realizado por planos, por planos a secas que remiten unos a otros por intermedio de un montaje. En otros términos, es el montaje de planos, y no el plano secuencia real, lo único capaz de realizar el plano secuencia ideal.

Se ve bien, entonces, lo que quiere decir. Pasolini tiene estos tres niveles de imagen: los cinemas, es decir los objetos retenidos, determinados por el encuadre; el plano móvil; y el montaje, por el cual cada plano y el conjunto de los planos remiten al Todo, es decir, al plano secuencia ideal.

Tiene un texto, que me parece muy interesante, donde dice que el plano secuencia ideal es una continuidad analítica, es la continuidad analítica del cine a través de todos los filmes<sup>12</sup>. Ahora bien, no podemos realizarlo. Todos los esfuerzos para realizarlo caen directamente en el naturalismo y engendran el aburrimiento, dice él. Lo que tiene allí en la cabeza son todos los ensayos de planos secuencia infinitos del tipo Warhol. Entonces, la continuidad analítica ideal del cine a través de todos los filmes sólo puede ser realizada bajo una forma sintética, es decir, una síntesis de planos operada por el montaje. De modo que la continuidad de un Todo en un film es fundamentalmente sintética, mientras que la continuidad del cine a través de todos los filmes es un puro ideal analítico.

Entonces, ven ustedes en qué sentido puedo decir que en tal distinción tripartita tienen, operando en la imagen, los objetos recortados por el encuadre; tienen el movimiento compuesto, relativo a los objetos constitutivos del plano, movimiento relativo que relaciona los cinemas, es decir los objetos, al Todo; y tienen el Todo que se divide en tantas subduraciones como objetos haya, objetos que se reúnen en una sola y misma duración que es la del Todo. Nuestra trinidad -encuadre, plano o guión técnico, montaje- traduciría entonces estos tres aspectos de la imagen.

<sup>12</sup> Pier Paolo Pasolini, *Discorso sul piano-sequenza ovvero il cinema come semiologia della realtà* (Trad. cast.: «Observaciones sobre el plano secuencia», en *Empirismo herético*, Brujas, Córdoba, 2005).

En ese sentido podríamos decir: «Sí, he aquí la imagen-movimiento». Pero de repente aprenderíamos que no toda imagen es como esta. Nos hemos instalado en una imagen que es quizá un tipo de imagen muy especial, es decir, un tipo de imagen propiamente cinematográfica, pero que quizá no es siquiera el todo de las imágenes cinematográficas, quizá es un caso especial de imagen cinematográfica.

¿Qué sería la imagen-movimiento? Sería la imagen tal como venimos definiéndola desde el principio. Habría que llamar imagen-movimiento a una imagen tal que el movimiento expresaría duración, es decir, un cambio en el Todo. En otros términos, una imagen donde el plano sería un corte móvil de la duración. Y siendo un corte móvil de la duración, relacionaría los objetos determinados por el encuadre al Todo que dura, y el Todo que dura a los objetos.

Eso es, entonces, lo que podríamos llamar imagen-movimiento, con todo tipo de problemas que comenzarán a surgir. ¿Es propia del cine? Les digo inmediatamente que me parece que sí. Pero habría que demostrarlo. Otra pregunta: ¿es el único tipo de imagen propio del cine? Respuesta que creo evidente: no, habría en el cine otras cosas además de imágenes-movimiento.

Bueno, pero en el punto en el que estamos, va a ser preciso invocar ejemplos. ¿Qué quiere decir que en la imagen-movimiento cinematográfica el movimiento expresa duración, es decir, el movimiento en el espacio expresa un cambio como una afección del Todo?

Aquí descansamos. Descansen. Retomo en diez minutos o un cuarto de hora.

Siento vuestra legítima fatiga. Voy a darles ejercicios prácticos para hacer, toda una serie de ejercicios prácticos. Disponemos ahora de una fórmula desarrollada de la imagen-movimiento: la imagen-movimiento es la imagen de un movimiento de traslación que relaciona objetos determinados —por el encuadre— a un Todo, y que relaciona ese Todo a los objetos en los cuales desde entonces se divide. En ese sentido el movimiento de traslación traduce un cambio como afección de un Todo. Podríamos entonces casi soñar con una serie donde... habría que soñar con algo... No pienso inventarlo, al contrario... soñar con algo donde los ejemplos cinematográficos jugarían exactamente, si ustedes quieren, el mismo rol que los ejemplos musicales cuando hablamos de música. Tendría entonces una sucesión de ejemplos. Alineo muy rápidamente una sucesión de ejemplos y de problemas, y los retomaremos la próxima vez. Me digo que sobre esa fórmula desarrollada —objetos, movimientos relativos entre los objetos, un Todo o una dura-

ción—, habría que buscar planos, puesto que es el plano lo que expone el movimiento, el movimiento que relaciona los objetos al Todo y el Todo a los objetos. Habría que buscar una serie de planos donde aquello aparezca muy claramente a niveles diferentes.

Cito como al azar un film de William Wilder, *Lost Weekend*, donde...

Intervención: Pero no, no es el mismo...

Deleuze: No, es Billy. ¿Es Billy?

Intervención: *The lost weekend* es de Billy Wilder.<sup>13</sup>

Deleuze: ¡Ah, bueno! Ven ustedes lo que fue mi primer ejemplo... Pero ustedes mismos corregirán... Todos mis ejemplos son falsos... (*risas*). Por otra parte, creo que sucede todo el tiempo, no soy el único.

Bueno, ustedes dicen que el film es *Lost Weekend*...

Intervención: Billy Wilder, *Lost Weekend*.

Deleuze: ¿Están seguros? ¡¿Estás seguro?! ¡¿Dónde viste eso?! (*risas*).

Bueno, en fin, en ese film tienen un paseo. Tal como se ha dicho, la persecución • i muy importante en el cine, pero no estoy seguro de que sea un buen caso. Juitamente, la persecución es un movimiento en el espacio, pero no es evidente li duración que expresa. En fin, para lo que nos ocupa, el paseo en el cine es mucho más interesante. Se trata del paseo del alcohólico en la ciudad. Es un tema t oinún a la literatura y al cine... Hay páginas inolvidables de Fitzgerald. Pero en el liln hay algo sorprendente. Ray Milland —al menos, no me confundo sobre > I actor— se pasea y verdaderamente, como se dice, «corre hacia su perdición». I N curiosa esa expresión. ¿Qué es esa expresión cuando se trata de imágenes? Y bien, se trata de que el desplazamiento en el espacio exprese verdaderamente • MI duración de la degradación, de la descomposición, de que el movimiento rn el espacio exprese un cambio como afección de un Todo. Me parece que el pueo del personaje, del alcohólico en la ciudad, es un muy, muy buen caso.

<sup>13</sup> La discusión surge de una confusión de Deleuze entre los directores de cine Hilly Wilder y William Wyler. El film al que se hace referencia es: Billy Wilder, *The bit weekend*, 1945.

Otro caso. Ya no el movimiento que expresa una duración, sino el movimiento en el espacio que relaciona un conjunto de objetos artificialmente recortados a una duración.

Hago aquí inmediatamente una observación. Hay que mantener la idea de que los objetos son artificialmente recortados. Me parece que el encuadre es, ciertamente, la operación más artificial del cine. ¿Pero qué es lo que define un buen o mal encuadre? Habría que distinguir, habría casi que establecer un principio sagrado en cine, un principio de utilidad, un principio pragmático. Pueden tener encuadres muy insólitos e incluso estéticamente maravillosos, y no serán más que esteticismo, es decir, nada de nada. Encuadrar es siempre constituir un cierto número de objetos en un conjunto artificialmente cerrado. Si este sistema cerrado permanece cerrado es esteticismo. Eso no vale nada. En ese caso, es arbitrario. Yo digo -yo me digo, ustedes pueden tener otros gustos— que en muchos filmes surrealistas el carácter insólito del encuadre es estrictamente la nada. Retienen los objetos más heteróclitos, los meten solamente en un sistema cerrado, y ya está: el sistema está cerrado y no se abre a ninguna duración. Entonces, la condición del encuadre es instaurar un sistema cerrado, pero de modo que se abra, de un lado o del otro, sobre algo que va a funcionar como totalidad —una vez dicho que no es el conjunto de los objetos lo que define la totalidad—. Es decir, por ese lado abierto, habrá una operación del tiempo que muerde sobre el sistema. Sino, allí el tiempo pasará de largo y tendrán algo que llamarán poético, pero que ni siquiera lo es.

Tomo entonces ejemplos de encuadres célebres, sólo para orientar. Cada uno de ustedes tiene otros mil ejemplos. Las grandes imágenes del final de *Lulú*, de Pabst<sup>14</sup>: Jack, el destripador, cuyo rostro está en ciertas posiciones, a veces en primeros planos... y su sonrisa asombrosa, como si estuviera liberado; sonrío frente a Lulú, que es tan bella; después el rostro de Lulú; y luego el cuchillo, el cuchillo para pan, que será objeto de un primer plano o de primeros planos... He aquí un encuadre. Han determinado los objetos del plano: tienen los dos rostros, el cuchillo, la lámpara que ilumina el cuchillo. Es evidente que semejante encuadre constituye un sistema cerrado, pero que sólo funciona en la medida en que se abre de manera que el tiempo real muerde sobre el sistema. Es decir, en la medida en que pasamos, por intermedio del cuchillo, de un primer estado del Todo —la confianza de Lulú, la sonrisa de Jack, el destripador— a otro —el rostro del destripador se vuelve a

<sup>14</sup> G. W. Pabst, *La caja de Pandora* [*Die Büchse Der Pandora*, 1929].



i errar, ya no puede evitar clavar el cuchillo, va a asesinar a Lulú, y finalmente un proceso de descomposición, descomposición de la propia Lulú—. Hay un i .unbio en el Todo.

Otro ejemplo de sistema artificialmente cerrado, que va a determinar la imagen cine. Retomemos el vaso de agua, el vaso de agua azucarada o de otra cosa. El rol de los vasos en el encuadre. No es que el vaso sea más importante que otra cosa, pero es un buen sistema cerrado. La famosa utilización de los vasos, fundamentalmente por Hitchcock, en dos grandes casos. La famosa secuencia, la famosa imagen en que algo es visto a través del vaso de leche, y luego el nivel de la leche sube hasta invadir toda la pantalla<sup>15</sup>. Es una bella imagen, es lo que llamamos una bella imagen de cine.

O también el famoso vaso en *Sospecha*¿Es de Hitchcock, no? ¿Dónde está? Espero que sea de Hitchcock ...

Intervención: Sí.

Deleuze: Por fin... Ybien, es el famoso vaso que se supone está envenenado. Allí tienen un sistema cerrado. Y luego él sube la escalera, le da el vaso a su mujer... el rostro de la mujer... y luego el vaso... el primer plano del vaso.

He aquí, me parece, el sentido en que intentaría comentar las operaciones de encuadre como determinación de un sistema cerrado, pero bajo la condición de que el sistema debe, en la misma imagen, estar artificialmente cerrado y dejar de estarlo. Dejar de estarlo en tanto que está relacionado, por el movimiento de la imagen, por el movimiento, a una duración, es decir a un Todo que cambia.

Segunda observación, segundo orden de observación. Evidentemente, cuando en el segundo nivel definí el plano como determinación de un movimiento relativo complejo entre los objetos, hacía un llamado casi a una historia del cine, sobre la cual paso. Recuerdo rápido —para que no se me hagan preguntas o se me planteen cuestiones sobre este punto— que cuando el cine comenzó, por una cámara fija, el plano sólo podía ser comprendido de una manera espacial. Quiero decir, o bien era plano conjunto lejano, o bien plano próximo e incluso primer plano, o bien plano medio, y para que la cámara se moviese había que cambiar de plano. Son las condiciones de todo inicio. El cine como arte ocurre a partir del momento en que la cámara

<sup>15</sup> Alfred Hitchcock, *Recuerda* [*Spellbound*, 1945]

<sup>16</sup> Alfred Hitchcock, *Suspicion*, 1941.

deviene móvil, es decir, allí donde un mismo plano —en el sentido nuevo— puede reunir muchos planos —en el sentido viejo—. Diría, más simplemente, en el momento en que el plano deviene una realidad temporal y ya no espacial. Aún más: en el momento en que el plano deja de ser un corte espacial para devenir un proceso temporal.

Desde entonces, el plano puede definirse por el movimiento complejo —incluso cuando está inmóvil—: sea a través del movimiento efectuado por las cosas y los seres, y por la cámara, sea a través del movimiento impedido que liga los seres y los objetos encuadrados. De ese modo, el plano designa precisamente la operación por la cual el movimiento relaciona los objetos a un Todo. Hablo entonces del plano en el sentido de una realidad cinematográfica temporal y no de un corte espacial.

Si digo desde entonces que el plano es una imagen-movimiento, ¿qué es lo que permite terminar o comenzar en tal momento, qué es lo que hace la unidad del movimiento? A este nivel, si me han comprendido, no tenemos ningún problema. La unidad del movimiento está suficientemente determinada por esto: un movimiento, o más bien, movimientos complejos no hacen más que uno en la medida y exclusivamente en la medida en que relacionan los objetos entre los cuales se establecen a un cambio en el Todo. Entonces, el movimiento será uno o múltiple, según relacione o no objetos encuadrados al cambio en el Todo.

De modo que finalmente sería muy interesante intentar definir el plano en este sentido, en el sentido de realidad moviente, en el sentido de realidad dinámica más que espacial, definirlo por la manera en que termina.

Es muy complicado... Voy muy rápido porque desgraciadamente no recuerdo suficientes textos. Son textos por aquí y por allá... Ustedes saben en qué medida la literatura cinematográfica está por el momento, todavía, en mal estado. Es decir, las mejores cosas son a veces artículos que no están reunidos, etc. Bueno, es fastidioso. Pero en el conjunto de los *Cahiers du cinéma* he visto por aquí y por allá algunas cosas. Por un lado, textos de Alexandre Astruc que, me parece, es uno de los mejores escritores sobre cine. Por otro, textos de Rivette, que no son cosas de reflexión sobre el cine, sino que al pasar, dando cuenta de un film, se interrogan sobre la manera en que termina un plano en tal o cual autor.

Desde mi punto de vista está muy bien definir un plano por la manera en que termina y no en que comienza. Finalmente es lo mismo, pero es mejor. ¿Por qué? Porque si es cierto que la unidad del plano es temporal, que lo que hace que un movimiento sea uno, es decir que haga un plano, es su potencia

de relacionar los objetos encuadrados a un cambio en el Todo, lo determinante es evidentemente la manera en que el plano termina.

Voy muy rápido, entonces, esto quedaría casi para la próxima vez. Recuerdo muy confusamente a Astruc hablando de los planos de Murnau, diciendo que es curioso que los planos siempre terminen como por una especie de asesinato<sup>17</sup>. No habla de un asesinato que se efectuaría sobre la imagen. El plano va hacia la muerte, pero hacia una muerte violenta. Bueno, vaya... Yo tampoco veo lo que quiere decir, e incluso no sé bien si dice eso, quizá dice Otra cosa... Es complicado, ya no tengo el texto. Pero en fin, supongamos que pudiéramos decir eso.

Luego hay muchos autores, Bazin, por ejemplo, que hablaron de la manera en que se terminan los planos de Rossellini. Es genial lo que Rossellini ha introducido en el cine. Y Bazin decía que la firma de Rossellini está en cómo se termina un plano<sup>18</sup>. Esta vez no en una especie de muerte violenta, sino en una especie de extraordinaria sobriedad -que es la sobriedad de Rossellini- en que el plano es reducido finalmente al movimiento más puro. Siempre buscar el movimiento más simple y más puro. Esa es la fórmula de Rossellini. Entre dos movimientos, elegir el más simple y más puro, y llevar el plano a una especie de extinción natural. Es como si el plano mismo estuviera agotado. Ya no tiene nada que decir, entonces se pasa a otro plano. Sería como una especie de muerte natural del plano rosselliniano. En fin, son muy malas estas palabras.

Luego creo que es Rivette que hablaba también del fin, de la manera en que se finalizan los planos Mizoguchi.<sup>19</sup> Y me parece que no hay en absoluto concertación entre estos tres críticos de cine. Mizoguchi es uno de los cineastas que hacen el manejo más complejo de la movilidad de cámara. Tiene movimientos extremadamente complejos. Los planos se terminan por una especie de... suicidio. Apenas me animo a decirlo, porque se vuelve demasiado fácil: la muerte violenta del plano en Murnau, la muerte natural y la extinción en Rossellini, una especie de suicidio, de hara-kiri -nobleza obliga- del plano mizoguchiano.

Bueno, lo que digo no está en absoluto ajustado, son recuerdos muy confusos. Es para decir que la pregunta por cómo un hombre de cine ter-

<sup>17</sup> Cf. Alexandre Astruc, «Le feu et la glace» en *Cahiers du cinéma*, nro. 18, 1952.

<sup>18</sup> Cf. André Bazin, «Defensa de Rossellini», en *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 2001, p. 390.

<sup>19</sup> Cf. Jacques Rivette, «Mizoguchi vu d'ici», in *Cahiers du Cinéma*, nro. 81, 1958.

mina sus planos sería quizás determinante para comprender esta función del plano como realidad dinámica, es decir, el plano como tiempo y ya no como corte espacial.

En fin, última observación, esta cuestión del Todo. El plano está llamado a expresar un cambio en el Todo. Sobrentendido, el plano con otros planos, ya no por sí mismo. En este sentido, el plano señala a otros planos, puesto que si el todo es cambio, no cesará de cambiar, y entonces un plano no agotará el cambio en el Todo. Se trata entonces del plano con otros planos, de allí el tema del montaje que va a expresar el Todo. Caemos sobre un último problema, pero no tenemos todavía los medios para plantearlo. Porque finalmente ¿qué es este Todo, dónde está, en qué consiste? Es intrigante este Todo...

Quiero decir que se ha hecho mucho un discurso sobre la poca realidad del cine. Es extraño que las personas crean de tal modo en el cine, mientras que, como señala todo el mundo, no hay en él presencia. La ausencia de toda presencia. Los objetos encuadrados no están allí. Aún más, ¿qué es lo fastidioso en el cine? No es que no esté allí, sino que jamás ha estado. No es simplemente que ellos ya no están allí, sino que jamás han estado. No hay Todo en el cine. O el Todo sólo existe en el ojo, o en la cabeza del espectador. No tienen siquiera, como en el teatro, los elementos coexistentes de una escena, porque siempre pueden mandar al diablo el decorado, ponerlo después, añadirlo. Y más, pueden pintarlo—como en un momento de la historia del cine- sobre el vidrio de la cámara. Pueden hacer lo que quieran. En ningún momento un Todo está dado o es dable. Ustedes me dirán que está bien, puesto que es del orden del tiempo. De acuerdo, pero es quizás propio del cine que ese Todo, del cual sin embargo se trata, no esté en absoluto dado.

¿Y qué es lo que hay? Lo han dicho todos. Pudovkin lo decía muy bien: lo que hay en el cine son pedazos de películas con los cuales puedo hacer lo que quiero: puedo siempre cortar uno, ponerlo allá... Pero eso jamás existió, no tiene existencia. ¿Qué es todo eso? Es poca realidad. Será muy necesario que nos ocupemos de esto, por diferencia con las otras artes.

Y es por eso que hay una operación fundamental. Hasta ahora, en el punto en el que estamos, el Todo no es captable ni definible independientemente de esa operación llamada montaje. De modo que lo que nos importaría, para terminar con todo esto, es ver en una serie de ejemplos de qué manera se supone que los planos suscitan, evocan, determinan el Todo que no está dado; cómo, a través de la operación de montaje, los planos —definidos

precisamente por la determinación del movimiento en el sentido en que lo lie dicho— son evocadores de ese Todo que no existe.

Quizá aquí tampoco hay una respuesta unívoca. Y lo que habría que hacer no sería en absoluto una teoría del montaje. Ustedes ven que mi problema es mucho más preciso. Más tarde seremos llevados a hablar otra vez del montaje, pero lo que tomo es otra cosa completamente distinta, es un aspecto muy particular del problema: ¿a través de qué operaciones los planos suscitan, desde el momento en que son montados, un Todo que no existe, que no existe en ninguna parte, que ni siquiera existe sobre la película? Y bien, yo diría que hay muchas respuestas.

Hay una concepción que podríamos llamar —siento una vez más que esto concierne al problema del montaje en general— dialéctica. Concepción dialéctica del montaje. Allí los planos, cada plano y los planos en sus relaciones, deben jugar un máximo de movimientos oponibles u opuestos. La encuentran en Eisenstein, pero también en muchos rusos. Es por el juego de las oposiciones que el Todo es suscitado y que el cambio como afección del Todo es presentado. De allí la idea de una dialéctica del montaje.

Ven ustedes que no tomo en absoluto el problema del montaje por sí mismo, sino únicamente al nivel de la relación movimiento-Todo. Por el momento, es únicamente bajo este aspecto que me interesa.

Digo que una primera respuesta, una respuesta rusa, supongamos, ha sido que el Todo es suscitado, evocado, oponiendo los movimientos en cada plano y de un plano a otro.

Habría otra concepción muy diferente del montaje. Me pregunto si no ha sido una especie de originalidad del cine francés. Digo que en Gance, L'Herbier, pero incluso en Grémillon más tardíamente, hay una concepción muy interesante que ha sido, al menos, un gran momento del cine. Diría que es una concepción cuantitativa. Aquello que va a evocar el Todo ya no es una concepción dialéctica del movimiento, sino una concepción cuantitativa del movimiento. ¿Qué quiere decir esto? Me parece que todos los franceses de esa época -en fin, cuando son grandes- tienen una especie de proyecto —cuando lo expreso, parece muy arbitrario—: ¿cómo meter un máximo de cantidad de movimiento en un plano? Aun a riesgo de rozar casi la abstracción y de ocasionar una precipitación de los planos, pues cuanto más cantidad de movimiento tengan en un plano, más corto parecerá.

Esto resulta en cosas de Gance, de L'Herbier, de Grémillon, que son como mínimo una maravilla. Resulta en estas especies de grandes pruebas de estilo por las cuales pasarían todos: la farándula, el baile... el baile en la posada,

la farándula en espacio cerrado. He visto recientemente un film mudo de Grémillon, *Maldone*<sup>20</sup>, que tiene una danza, una farándula en un espacio cerrado. Incluso tipos como Siodmak, bastaba con que llegaran a Francia para que encontraran estos temas y también los pusieran. Epstein también... Está la célebre fiesta de los feriantes de Epstein<sup>21</sup>... Este me parece ciertamente una especie de problema, porque tal como existen caracteres nacionales en la filosofía, existen caracteres nacionales en el cine.

Máximo de cantidad de movimiento en un espacio cerrado, es decir, en un espacio encuadrado. Y la obra maestra de Gance ha sido siempre esta especie de precipitación del movimiento, partir de un espacio que será tomado en un movimiento que no cesa de acrecentarse desde el punto de vista cuantitativo. Yo diría que esta vez el montaje opera, es decir, suscita la idea del Todo -puesto que ese Todo es puramente ideal- tomando el movimiento ya no desde el punto de vista de sus oposiciones dinámicas, sino desde el punto de vista de la cantidad de movimiento.

Luego habría una última respuesta —evidentemente es un poco fácil lo que hago—: el cine alemán. El cine alemán con todas sus tantas influencias...

Aquí hay algo curioso, y es un problema del cual hay que dar cuenta, incluso de cara a Bergson. Hay un problema fastidioso: ¿por qué tantas personas, en cuanto les hablamos de duración, piensan inmediatamente en un proceso de descomposición? Es curioso. ¿Por qué hay una especie de pesimismo de la duración? La duración significa que se descompone, es una defección, es un convertirse en polvo. Es curioso. Para Bergson no se trataba en absoluto de eso. Al contrario, la duración era la emergencia de lo nuevo, el surgimiento de lo nuevo. Pero el hecho es que, cuando hablamos de duración, tenemos la impresión de un proceso de descomposición. Toda vida bien entendida es un proceso de descomposición -firmado: Fitzgerald—. Esta es la fórmula ordinaria de la duración.

¿Quién introdujo la duración en la novela, antes de que la haya en el cine? Aquel que introdujo en la novela la duración en estado puro es Flaubert, fundamentalmente en *Madame Bovary*. Y seguramente lo que llamamos el realismo o el naturalismo es estrictamente indisociable de la empresa de la duración. Ahora bien, ¿cómo se hace para que esa duración sea un proceso de descomposición? Si dura, se descompone. Eso no es en absoluto bergsonian.

<sup>20</sup> Jean Grémillon, *Maldone*, 1928.

<sup>21</sup> Jean Epstein, *Corazón fiel* [*Coeur fidele*, 1923].

Ahora bien, ¿quién es considerado, en todas las historias, como el Flaubert del cine, es decir, el naturalista, aquél que ha traído la duración al cine? Es bien sabido: Stroheim. Es Stroheim con *Avaricia*.<sup>22</sup> Como suele decirse, es la primera vez en que no hay un solo movimiento o una sola movilidad que no esté relacionada a la duración de los personajes. Ha sido una genialidad. No es que los demás no tuvieran ya conciencia de la duración, sino que es verdaderamente allí donde la duración como conciencia psicológica hace su entrada en el cine. ¿Cómo se hace para que *Avaricia* sea precisamente el estudio magistral de un proceso de descomposición, e incluso de un doble proceso de descomposición?

Quiero decir que esta vez es el movimiento de descomposición o, si ustedes prefieren, la caída, lo que está a cargo de la operación por la cual los movimientos pueden evocar la idea de un Todo. Diríamos que los movimientos sólo pueden evocar la idea de un Todo en la medida en que son movimientos de una descomposición, acompañan una descomposición, o son movimientos de una caída. Pero no es forzoso. Yo diría que aquí se trata de un montaje ya no dialéctico, a la rusa, ni cuantitativo, a la francesa, sino de un montaje intensivo.

Bueno, hay aquí un equívoco... pero los hay en todas partes... «Es un montaje intensivo»... Sí, es demasiado complicado... La próxima vez explicaré seguramente lo que quería decir aquí, pero muy rápido. Quisiera que reflexionen sobre todo esto, que hablen y que vean también dónde están en relación a esto. Después terminaré resumiendo las tesis de Bergson, y habremos finalizado un primer grupo de búsquedas. Pasaremos a otro.

<sup>22</sup> Erich von Stroheim, *Greed*, 1923.

# IV. Los tres niveles de la imagen-movimiento y el cine (II).

*24 de Noviembre de 1981*

Intervención 1: La metafísica de la duración aparece como correlato necesario de la consideración de la física moderna como ciencia del movimiento. Partimos entonces de esa disección previa: ciencia del movimiento, metafísica de la duración. Pero me parece que en ambos casos desembocamos en la intemporalidad o la neutralización del tiempo. En el caso de una duración no limitativa, la concepción del Todo Abierto nos arrastra, en el sentido de un abrazo sublime a la kantiana, si tú quieres, hacia la infinitud del tiempo. Del otro lado, en relación a la ciencia de movimiento, lo que tú has llamado -digamos- el tiempo registrado nos arrastra una vez más a una neutralización del tiempo. Pongo como prueba de esto la imposibilidad de tratar en ambos casos la cuestión del acontecimiento. A mi modo de ver, el acontecimiento parece ser un monstruo tanto para la metafísica de la duración como para la ciencia del movimiento. Evoco esta cuestión en relación al estatuto ambiguo del cine, ciencia o arte. Y también en relación a la cuestión de la realidad del cine, que imagino será planteada en otros términos una vez que hayas tratado este tema. No voy más lejos porque no podemos reclamar todas las consecuencias de lo que desarrollas a propósito del cine, pero quisiera tener tu parecer sobre esta cuestión.



Deleuze: Me parece una pregunta muy interesante. Y coincide en parte con mis inquietudes, que son muchas. Pero yo diría que esta pregunta se refiere efectivamente a lo que hacemos y a la vez prejuzga un poco todo lo que debería pasar este año. Porque si traduzco -y tú no te has equivocado— bajo la forma de una especie de objeción, ella diría: tanto del lado de la instantaneidad de la imagen como del lado de la duración pretendidamente reconstituida, ¿hay verdaderamente una posición, y fundamentalmente un criterio de un tiempo real? ¿Hay una verdadera comprensión de una instancia muy extraña que habría que llamar el acontecimiento? Yo puedo decir de antemano que sí, yo creo que sí... pero todavía habría que... Tú ves, soy incapaz de decirlo en algunas pocas frases. Es el tema de este año. A mi parecer, entonces, tus dudas son muy buenas. Estamos en eso: ¿se trata del tiempo real? ¿Qué es esa metafísica de la duración? La abertura que reivindica, ¿no nos conduce a un nuevo cierre? ¿No continúa escapándosele el acontecimiento?

Me parece que todas estas son preguntas perfectas en el estado en el que estamos. Pero creo que en el estado en el que estamos es muy prematuro contestar ya sí o no. Si tomo todo lo que acabas de decir como preguntas que tú te planteas, y me pides mi opinión sobre ellas, yo diría que son muy buenas preguntas. Hace falta que te las plantees.

Intervención 2: Las mías son preguntas mucho más banales. Y un poco más comprensibles... No sé si tú has entendido bien todo lo que él quería decir...

Deleuze: Sí, fue muy claro.

Intervención 2: Es que yo soy demasiado tonto.

Deleuze: Pero no, tú no eres tonto.

Intervención 2: Hay dos puntos que me interesan. El primero, el efecto del lenguaje. ¿Hay un lenguaje en el cine? Pasolini dice un montón de cosas, habla de la realidad por la realidad, la ambigüedad, e igualmente del lenguaje o no. Y segundo punto: es por eso que soy hegeliano.

Deleuze: ¿Qué es lo que eres?

Intervención 2: Soy hegeliano (*risas*).

Deleuze: No, dices eso para contrariarme, no eres en absoluto hegeliano (*risas*).

Intervención 2: Pasolini habla de necesidades, opuestos...

Deleuze: Dice eso, ¿pero lo cree? (*risas*) Tenía un interés en decirlo.

Intervención 2: Pasolini dice un montón de otras cosas. El cine es la plenitud, como en Bergson, y sin embargo también la falta de realidad en el cine, dramaturgia de lo que no es. La última vez hablaste del Todo, ¿podemos agregarle algo al Todo?

Deleuze: Te interrumpo porque esta vez la respuesta me parece inmediata. Si llegamos a definir el Todo de una manera tan extraña, original como la de Bergson, es decir que el Todo es lo Abierto, la pregunta por si podemos agregar algo al Todo es una pregunta vacía.

En cuanto a lo otro que has dicho, ya me lo han preguntado, ya se ha subrayado ese punto. A saber, que no alcanza con que yo me ría cuando hablo de lingüística aplicada al cine para resolver el problema. En efecto, eso es obvio. Digo aquí entonces una vez más que requiero toda vuestra paciencia. Sólo más tarde podré abordar el problema de: «¿Es el cine un lenguaje?». Mi única impresión —ya no me oculto— es que el cine no tiene nada que ver con un lenguaje en el sentido de los lingüistas. Por otra parte, finalmente todos dicen eso. Y entonces este problema no me parece para nada urgente. En cualquier caso, los conceptos cinematográficos o las grandes categorías en el cine no tienen ninguna necesidad de eso, incluido allí también lo que hace al carácter sonoro de la imagen. Pero ustedes observarán que por el momento no me ocupo y no supongo más que imágenes visuales. No he dicho una sola palabra sobre lo que serían las imágenes sonoras. Esto es porque necesito tomar los problemas por separado.

Y bien, estoy muy contento con estas primeras intervenciones porque hoy particularmente tendría necesidad de ustedes en un cierto momento. Pues sin hacer una recapitulación, me pregunto por las dos sesiones precedentes —hoy es la tercera—, y debo comenzar, quisiera comenzar muy brevemente, porque no hace falta demasiado, por una suerte de autocrítica. Algo pasa. Yo estoy profundamente descontento.

Intervención 3: Yo también.

Deleuze: ¡Ah! ¿Tú también?

Intervención 3: Y bien... sí. (*risas*)

Deleuze: Este descontento se refiere evidentemente a mí, y no a ustedes. Creo de una manera muy simple y totalmente modesta que estoy en camino de malograr lo que me proponía. Pero todo puede arreglarse.

No vuelvo a empezar, pero les recuerdo lo que me proponía. Era un poco complicado pero de hecho muy simple. Se trataba -en virtud de un público bastante diverso- de la posibilidad de enseñarles algo sobre Bergson, intentando mostrarles que es como mínimo un filósofo muy, muy prodigioso. Bergson, entonces, valiendo por sí mismo. Y a la vez se trataba de plantear un cierto problema sobre la imagen y el cine, y que eso valiera también por sí mismo. Y que luego, sin embargo, las dos cosas se relacionen entre sí, pero bajo una condición: era preciso que los conceptos que yo intentara sacar o extraer como conceptos cinematográficos, y que los conceptos bergsonianos que intento extraer, estuvieran cada uno verdaderamente «extraídos» de sus territorios.

En lugar de eso, tengo el muy penoso sentimiento de que les hablo de Bergson, y luego aplico al cine lo que digo en relación a él. Ahora bien, mientras que en relación a los conceptos y a la filosofía todo movimiento de extracción es indispensable y necesario, la aplicación define un trabajo mediocre o uno malogrado. Si aplico un concepto que proviene de un punto a otro dominio, de cualquier forma está malogrado. Lo que me disgusta es que en lugar de producir el surgimiento de conceptos que esperaba, estoy haciendo la aplicación llana de conceptos -o corro el riesgo de caer en eso-. Entonces, quedará por verse si esto continúa, y en ese caso será preciso que ustedes corrijan ese aspecto. A veces me digo, para consolarme, que es culpa del cine, que el cine es una materia tan inconsistente... Sólo que eso sería acusar al cine y no a mí. Es molesto. Lo único que he ganado con este curso de este año es que cuando voy al cine, ahora me digo: «trabajé mucho», «voy al trabajo». Hoy estoy abatido. Es eso lo que aumenta la intensidad de mi autocrítica. Y porque el domingo vi un film —por trabajo (*risas*)—, del cual esperaba mucho: *Tierna es la noche*<sup>1</sup>. *Tierna es la noche* es una de las novelas

<sup>1</sup> *Tender is the night* es un film realizado por Henry King (1962) basada en la novela homónima de F. Scott Fitzgerald.

más bellas del mundo, es una novela que no deberíamos poder tocar a menos que tengamos una especie de genio o una comprensión de ella. Y he aquí que vi un film que fue una vergüenza. En fin, en otros momentos me digo que no es culpa del cine, que es mi culpa.

Es por esto que experimento la necesidad no de volver a comenzar lo que hice la última vez, sino de volver sobre ciertos puntos y de desarrollar lo que no había desarrollado. Y comienzo inmediatamente, lleno de ánimo. Después los necesitare a ustedes. Hoy quisiera entonces finalizar ese primer tramo que habíamos comenzado dos veces, tramo que se presentaba como un estudio de las grandes tesis bergsonianas sobre el movimiento.

Ustedes recuerdan que la última vez yo partía de una primera fórmula sobre la imagen-movimiento — puesto que estamos siempre, en esta primera parte, en una búsqueda de la definición de lo que podría llamarse imagen-movimiento —. Yo decía que en la imagen-movimiento encontramos que el movimiento de traslación expresa la duración, se supone que expresa la duración, es decir un cambio en un Todo. No vuelvo sobre todo lo que he dicho, lo doy por sabido. Pero si ustedes comprenden bien esta fórmula tal como he intentado desarrollarla la última vez, digo que se trata, que inmediatamente se deriva un concepto cinematográfico muy importante, que fue forjado o anticipado por un gran cineasta, Epstein. Es el concepto de «perspectiva temporal». A pesar de las apariencias, la imagen-cine no opera con simples perspectivas espaciales, sino que nos da perspectivas temporales. Es curiosa esta noción de perspectiva temporal. Para intentar fundar su concepto de perspectiva temporal, Epstein cita un texto de un pintor, pero de un pintor que ha estado particularmente mezclado con el cine: Fernand Léger. Fernand Léger trabajó con L'Herbier, hizo decorados para L'Herbier. He aquí lo que dice Léger: *Todas las superficies se dividen, se truncan, se descomponen, se rompen, como imaginamos que lo hacen en el ojo de mil caras del insecto. Es una geometría descriptiva o proyectiva, pero en lugar de padecer la perspectiva, este pintor —agreguen «este hombre de cine»— la forma, entra en ella, la analiza y la desanuda ilusión por ilusión, sustituye así la perspectiva del afuera por una perspectiva del adentro, una perspectiva múltiple, tornasolada, ondulada, variable y contráctil como un cabello higrómetro. No es la misma a derecha que a izquierda, ni arriba que abajo. Es decir —es muy importante para el decorado expresionista lo que dice aquí— que las fracciones que el pintor -agreguemos: «y el hombre de cine»— presenta de la realidad no existen todas con igual denominador de distancia y de relieve, ni de luz.<sup>2</sup> El*

<sup>2</sup>Cf. Jean Epstein, *Ecrits sur le cinéma*. 2. 1946-1953, Seghers, Paris, 1975, pág. 115.

texto es bello, es un buen texto. Nos entrega de una manera muy literaria un sentimiento de lo que él llama «perspectiva temporal», la perspectiva interna o perspectiva activa.

Tomemos algunos ejemplos muy rápidos -sabiendo ya que me equivoco en mis ejemplos, pero ustedes mismos me corrigen—. Tomemos grandes planos de la historia del cine. Primer gran plano de King Vidor:... *Y el mundo marcha*,<sup>3</sup> Especie de imagen de conjunto de la ciudad, imagen de un rascacielos en la ciudad, imagen de un piso del rascacielos, de una oficina en dicho piso y de un hombre en la oficina. Forma parte de las grandes imágenes que abren películas clásicas. Yo diría que eso es típicamente la imagen-movimiento.

Segundo ejemplo, *El último*, de Murnau.<sup>4</sup> Es también la famosa imagen del principio: cámara en el ascensor bajando, encadenado con cámara sobre bicicleta que atraviesa el hall del hotel y que llega a la calle.

Tercer ejemplo: Pudovkin. Primera imagen, veo una manifestación desde arriba. En una segunda imagen los carteles se vuelven visibles. Luego penetramos en la muchedumbre y nos mezclamos con los manifestantes. Se ve al que está más cerca de mí, a uno o dos manifestantes particulares.<sup>5</sup> Es una espléndida imagen, profunda. Pudovkin dice que es como si uno se subiera al tejado para ver la manifestación, luego bajara a la ventana del primer piso y se vieran los carteles, y después entrara en la multitud y se mezclara con los manifestantes.

Digo que estos tres ejemplos son perspectivas temporales. No son solamente perspectivas espaciales. Allí el concepto parece tomar una consistencia, porque en efecto son muy diferentes de la percepción natural. Pudovkin nos dice que es *como si* me instalara sobre el techo y luego me mezclara con los manifestantes.<sup>6</sup> Ese «como si» indica que hay una referencia a la percepción natural y al mismo tiempo que no estamos en un marco de percepción natural. Preparo aquí algo que todavía me queda por hacer: ¿en qué la percepción de cine es completamente diferente de la percepción natural? Podemos atrapar ya un pequeño punto de partida.

Me atrevo a decir que en la percepción natural ustedes tienen en cada una de sus fases lo que podríamos llamar—y después de todo los fenomenólogos han hablado así— un anclaje: estoy en lo alto del inmueble y veo el conjunto

<sup>3</sup> King Vidor, *The crowd*, 1928.

<sup>4</sup> F. W. Murnau, *Der letzte Mann*, 1924.

<sup>5</sup> Cf. Vsévolod Pudovkin, *El fin de San Petersburgo*, 1927.

<sup>6</sup> Pudovkin, citado por Pierre Lherminier, *L'art du cinéma*, Seghers, Paris, 1960.

tic la manifestación, estoy en el primer piso y leo las pancartas, estoy en la multitud y veo los manifestantes a mi lado. Tienen cada vez un anclaje, y filtre dos anclajes un movimiento determinado particular, un movimiento i nulificado.

En la percepción de cine no se tiene eso. Y cuando dicen que primero la ululara fue puesta en lo alto, luego se detuvo en el primer piso y después colocó en la multitud, no es que sea falso, pero están tratando la cámara como un ojo. Es decir, ya prejuzgan lo que está en cuestión, a saber, la identidad entre la percepción cinematográfica y la percepción natural. Aun si electivamente se detuvo, no es eso lo que ella nos ofrece. Lo que nos ofrece rs la continuidad y la heterogeneidad de un único y mismo movimiento. Un único movimiento ha conquistado continuidad y heterogeneidad. ¿En qué condiciones? Extrañamente, a condición de -como dirían o deberían decir los fenomenólogos— romper con todo anclaje, a condición de desanclarse. 1 )c cierta manera, la imagen cinematográfica está desterritorializada. Por eso el movimiento adquiere continuidad y heterogeneidad.

Me parece que es eso lo que nos muestra Wenders. Si ustedes quieren, Wenders nos muestra anclajes diferentes ¿separados por qué? Por un medio de transporte cualificado. Por ejemplo, el ómnibus sucede al avión, el auto al ómnibus, la caminata en la ciudad al auto, etc. Tiene una serie de «períodos». Yo diría que eso es el contenido de la imagen en Wenders. Todos los medios de transporte puestos al servicio del movimiento. Y ese es el juego de la percepción natural. Ese es el contenido de la imagen. Pero a nivel de la imagen ya no se trata de eso. Al nivel de la imagen, al contrario, tienen el correlato cinematográfico, a saber, un movimiento planteado como «uno», que ha conquistado para sí continuidad y heterogeneidad. Y que como tal —y esta es la idea de Wenders—, como movimiento cinematográfico, vale tanto para el avión como para el auto, para la caminata, etc., precisamente porque lia conquistado la heterogeneidad.

Puede ser que entonces se comprenda mejor. Diría que eso es una perspectiva temporal. Mientras que en la percepción natural van de una perspectiva espacial a otra, en la imagen cinematográfica elaboran una perspectiva temporal.

Bueno, no es muy importante comprender o no, estar o no de acuerdo, se trata solamente de la posibilidad de anclar el concepto y de darle más consistencia que Epstein, quien me parece que habla todavía de una manera muy literaria.

Una vez más, la imagen-movimiento es una perspectiva temporal y no una espacial, mientras que las Artes, las otras artes —salvo quizás la música—, nos

dan finalmente perspectivas espaciales. Hablar de perspectivas temporales es decir únicamente que el movimiento en el espacio está ahora en condiciones tales que expresa la duración, es decir, un cambio en el Todo.

Bueno, quería agregar esto a lo que habíamos visto la última vez. Y agrego aún otra cosa. Recuerdan que la última vez había intentado mostrar cómo había necesariamente que pasar de una fórmula a otra —fue todo el objeto de nuestra sesión precedente—. Había que pasar necesariamente de la fórmula «el movimiento en el espacio expresa la duración, es decir un cambio en el Todo», a otra fórmula más compleja pero que es lo mismo formulado de manera más simple. La fórmula desarrollada era: «el movimiento en el espacio —movimiento relativo— se establece entre cosas y las relaciona a un Todo, que desde entonces va a dividirse en las cosas al mismo tiempo que las cosas se reunirán en ese Todo».

De modo que teníamos como tres niveles de la imagen, de la imagen-movimiento, tres niveles comunicándose perpetuamente entre sí. Esa era mi fórmula desarrollada de la perspectiva temporal y de ella extraíamos entonces como tres niveles a distinguir de la imagen-movimiento. Podría llamar a estos tres niveles con nombres diferentes. Intento fijar la terminología que les propondría. Podría llamar al primero «contenido de la imagen», al segundo «la imagen» y al tercero «la idea». O bien, en términos más técnicos, podría llamar al primero «el encuadre», al segundo «el plano» y al tercero «el montaje». Y les recuerdo las definiciones a las cuales habíamos llegado porque las necesitaremos durante todo el año, habida cuenta de vuestras intervenciones venideras. ¿Qué es el encuadre o el contenido de la imagen? Yo decía que es exactamente la determinación de las cosas en tanto forman y deben formar un sistema artificialmente cerrado. Sienten ya que estas cosas son las que van a pertenecer al plano. ¿Qué es el plano o la imagen? Es la determinación de un movimiento complejo y relativo que capta estas cosas en Uno. Ya que aun cuando él mismo es sostenido particularmente por una cosa, se establece entre el conjunto de las cosas del encuadre. Es entonces la determinación del movimiento en tanto que capta las cosas en Uno. No hace falta decir que ya no se trata del plano espacial, sino del plano temporal. Finalmente, el montaje es la determinación de la relación del movimiento o del plano con el Todo que expresa. ¿Por qué esta determinación del plano o del movimiento con el Todo que expresan implica necesariamente otros planos? Hemos visto las razones inmediatas: es porque el Todo no está dado, inclusive no está dado en un plano, mientras que el movimiento sí está dado. Es porque el Todo no está dado y aún más, en un sentido no tiene existencia por fuera de los planos

que expresa. Es por esto que podremos llamar a este Todo «la Idea», con una I mayúscula. En efecto, Eisenstein lo llamaba «la Idea» o a veces -término extraño que tendremos que comentar- «la imagen sintética», para distinguirla de las imágenes-planos. Pasolini lo llamaba «continuidad cinematográfica ideal» o «plano secuencia ideal», que no existe en los planos secuencia reales.

Si ustedes me conceden estos tres conceptos, creo que nos quedaban un cierto número de problemas que ya había comenzado. Primer problema. Veámos bien la relación entre encuadre, guión técnico y montaje. Pero una vez más, estas operaciones técnicas estaban fundadas casi en el propio ser del cine. Y yo decía que si llamamos «montaje» a esta operación que consiste en relacionar el plano-movimiento, la imagen-movimiento al Todo que expresa, que se supone expresa, es evidente entonces que ya podemos concebir maneras de hacerlo: ¿cómo va a expresar un Todo un movimiento en el espacio?

Yo decía que este es un aspecto del problema del montaje. Insisto una vez más en esto porque sino estaría diciendo cosas insuficientes e incluso estupideces. No digo que este es el problema del montaje, digo que es uno de los aspectos de los problemas del montaje.

Respecto de esto yo decía que me parece que hubo históricamente tres grandes respuestas, es decir, tres grandes maneras de concebir concretamente la relación del movimiento en el espacio, es decir de la imagen-movimiento o del plano, con el Todo o la Idea. Puesto que el problema deviene este: ¿cómo una imagen-movimiento puede dar a luz una Idea? Y si hay una relación o una primera posición donde el problema cine-pensamiento pueda precisarse es aquí. Me parece que en el cine hay una especificidad: la imagen-movimiento está llamada a suscitar la Idea. ¿Pero qué Idea y cómo la suscita? Yo decía que me parece que el montaje tiene algo que decirnos porque hubo tres grandes maneras de concebir cómo el movimiento en el espacio puede remitir a una Idea, es decir, finalmente a un cambio en el Todo. Comprendan mis equivalencias: es lo mismo preguntar cómo la imagen-movimiento puede suscitar la Idea y preguntar cómo la imagen-movimiento puede expresar un cambio en el Todo. No es difícil mostrar que es lo mismo.

Yo decía que hay una primera concepción que podemos llamar -para los últimos hegelianos (*risas*)- «el montaje dialéctico». Después de todo, todos los soviéticos reivindicaron en aquél momento un montaje dialéctico, cualesquiera fuesen sus oposiciones profundas, lo cual evidentemente ya plantea problemas. ¿Pero qué es un montaje dialéctico? Es preciso que las respuestas sean relativamente concretas, muy concretas. Yo les decía que no es difícil —pero no había insistido en absoluto sobre eso—, les decía que un



montaje dialéctico es un montaje tal que la respuesta que nos propone es exactamente esta: es la oposición de los movimientos en el espacio lo que va a relacionar el conjunto del movimiento a un Todo, es decir a una Idea. ¿Por qué llamaremos a eso dialéctica? Porque es bien sabido que en la dialéctica las cosas sólo avanzan por oposición. Ustedes recuerdan, yo intentaba mostrar que el Todo era inseparable de un cambio en el Todo. Es decir, que el Todo es siempre idéntico al cambio que se produce en él. Y que el cambio que se produce en él era siempre la producción de algo nuevo. La producción de algo nuevo es también la Idea en nuestra cabeza. Diremos que en la dialéctica la producción de lo nuevo pasa por la oposición del movimiento.

La respuesta es entonces muy, muy precisa: es por la oposición de los movimientos en el espacio que el movimiento va a expresar la Idea. Y es la respuesta muy rigurosa de Eisenstein... No puedo decir de Eisenstein en general, pero sí de algunos de sus textos muy conocidos y de algunos de sus textos principales. ¿A qué textos aludo? A los textos en los que él mismo comenta *El acorazado Potemkin*<sup>7</sup> y muestra la importancia de la oposición y que las imágenes-movimiento de *El acorazado Potemkin* están construidas fundamentalmente sobre grandes oposiciones dinámicas del movimiento, y que es eso lo que produce «algo nuevo», siendo este «algo nuevo» tanto la revolución que llega, desde el punto de vista del acontecimiento, como la idea que emerge, desde el punto de vista de la cabeza del espectador. Y Eisenstein muestra que es allí que el cine es efectivamente eficaz o actuante. Por ejemplo, en la famosa escena de la gran escalera, se trata de la oposición perpetua y perpetuamente multiplicada, reflexionada, entre los movimientos hacia arriba y los movimientos hacia abajo. Eisenstein muestra que esos movimientos hacia arriba seguidos por movimientos hacia abajo, siendo muy diversificados, constituyen el ritmo cinematográfico. Por ejemplo, la multitud que sube la escalera, las botas de los soldados que descienden, la multitud que vuelve a subir... No sé qué más... Alguien más desciende... la madre, la mujer sola, la mujer solitaria... Hasta el famoso descenso del cochecito de bebé.

Remítanse entonces a estos textos. Tenemos en efecto la idea de que se trata de manera muy simple de un montaje que podemos llamar dialéctico. Pero lo que me interesa es que no sólo Eisenstein dice eso. A ese nivel comprenderíamos mal. Esto es característico de todos los soviéticos. Podemos

<sup>7</sup> Cf. Sergei Eisenstein, «Lo orgánico y lo patético», en *La non-indifférente nature*, Union Générale d'Editions, Paris, 1976.

decir que Pudovkin también reivindica lo mismo. Y bien, estaban forzados a hacerlo. Es por eso que me pregunto qué es exactamente lo que creían. Vertov reivindica un montaje dialéctico, sin embargo no es lo mismo que Eisenstein. ¿Qué pasa entonces?

Si intentara decir qué es lo propio de Eisenstein, diría que es un dialéctico, sí, pero es más platónico que hegeliano. Sólo que no podía decirlo. Es curioso, finalmente no lo oculta. ¿Por qué es más platónico? Porque la oposición del movimiento como condición para crear algo nuevo, es decir como condición para que el movimiento exprese la Idea, el cambio en el Todo, es lo que Eisenstein llama «lo patético». Y lo patético es uno de los polos del montaje dialéctico, pero sólo uno. El *pathos*, nos dice Eisenstein, es el choque, es la oposición de dos fuerzas, es la colisión. El montaje es una colisión y no una yuxtaposición, dice. Bien, todo eso funciona, lo entendemos. Pero es extraño para un dialéctico reducir la posición del movimiento al elemento patético una vez dicho que hay otro elemento. ¿A qué remite este elemento patético de la oposición del movimiento? Remite a otro elemento más profundo, según Eisenstein, a un elemento supuesto que él llama «el elemento orgánico». Es decir que Eisenstein subordina la oposición del movimiento al movimiento orgánico. ¿En qué sentido? La oposición del movimiento es algo que sobreviene al movimiento orgánico. Esta idea del movimiento orgánico se vuelve importante.

¿Qué es el movimiento orgánico según Eisenstein? Vamos a ver que es muy importante para distinguir esta corriente, este tipo de montaje de otros tipos. El movimiento orgánico, dice Eisenstein, es un movimiento que expresa el crecimiento, y que como tal está subordinado a leyes matemáticas. Yo jamás vi a un dialéctico hablar de una subordinación del movimiento a leyes matemáticas. Eso es todo lo que ustedes quieran, pero no dialéctico. Puede ser infinitamente mejor, puede ser otra cosa, pero quien dice algo así no es un dialéctico. ¿Y qué es el movimiento en tanto que expresa el crecimiento y obedece entonces a una ley matemática? Es la espiral. La espiral logarítmica. Ya no es la espiral dialéctica. Y Eisenstein insiste enormemente sobre su importancia. Incluso al nivel práctico de su constitución de las imágenes del film, la espiral interviene en todas partes: que las imágenes se organicen en una espiral logarítmica. ¡Vaya! ¡Una espiral logarítmica! Es muy curioso, pues ¿qué es la ley matemática de la espiral logarítmica? Allí Eisenstein dice: «Es la sección áurea». Lo cual es extraño para un dialéctico. Cada vez más extraño.

¿Qué es la sección áurea? Aquí voy muy rápido porque ya lo saben, o bien buscarán en el diccionario, o bien leerán los libros de Matila Ghyka que ha

trabajado mucho sobre la sección áurea y su presencia en las artes<sup>8</sup>. Eisenstein explica que, en efecto, la sección áurea que según él ha regido la arquitectura, la pintura, es también una ley fundamental del cine. Muy rápidamente, ¿qué es la sección áurea? Tienen una línea. La dividen en dos partes desiguales. Cuando la parte más pequeña es a la parte más grande lo que la parte más grande es al Todo, tienen la sección áurea.

¿Por qué eso es la armonía orgánica? Vuelvo a decir que vuestra línea está dividida de tal manera que la parte más pequeña es a la más grande lo que la más grande es al Todo. Es una ley de las relaciones parte/Todo que ya debe interesarnos y que va a definir el movimiento orgánico. Bueno, no doy precisión, pero Eisenstein muestra muy bien en qué la espiral logarítmica es la expresión misma de la sección áurea. Yo tomé el ejemplo más simple al nivel de la más sencilla línea recta. Bueno, la espiral logarítmica es la expresión misma de la sección áurea. En otros términos, la sección áurea es la ley del crecimiento. Y se invocan los caparzones de los caracoles y todas las espirales de la naturaleza para encontrar esta sección áurea. He aquí el dominio del movimiento orgánico. Yo les pregunto: ¿por qué tiene él necesidad de la sección áurea?

Aquí hago rápidamente un paréntesis porque esto remite a algo que me habían planteado la última vez. Recuerden lo que yo intentaba mostrar. Por supuesto que en el cine ustedes siempre pueden hacer imágenes centradas sobre instantes privilegiados y momentos de crisis. Eso no quita que será cine, es decir, que no obtendrán esos momentos de crisis y esos instantes privilegiados como se los obtenían en las otras artes. Por ejemplo, en la tragedia. En la tragedia ustedes fijan instantes privilegiados directamente en función de formas consideradas por sí mismas. Yo decía desde el principio que sólo hay cine cuando la reconstitución del movimiento se hace no a partir de formas privilegiadas o de instantes de crisis, sino a partir de imágenes equidistantes, es decir a partir de imágenes cualesquiera. Y si no tienen eso, tienen todo lo que quieran en el género sombras chinas, pero no tienen cine. Lo que define al cine es la equidistancia de la imagen, es decir, el hecho de que el movimiento sea relacionado al instante cualquiera, a instantes equidistantes.

Ven bien el por qué del tema de Eisenstein con el movimiento orgánico y por qué tiene necesidad de una subestructura orgánica por debajo de lo

<sup>8</sup> Deleuze se refiere al príncipe Matila Costiesco Ghyka. Y a sus obras: *Estética de las Proporciones en la Naturaleza y en las artes* (1927), *El número de oro* (1931), *Filosofía y Mística del Número* (1952), etc.

patético. Es la ley del movimiento orgánico lo que le da su propia equidistancia. Su propia equidistancia muy particular será la equidistancia de las partes determinadas por la sección áurea. En el caso más simple: que la parte más pequeña sea a la más grande lo que la más grande es al Todo. He aquí una equidistancia que ustedes pueden expresar en efecto bajo una cualidad de tipo analógico, bajo la relación de analogía de la sección áurea.

Él necesita de esta equidistancia y ustedes ven por qué. Yo diría entonces que calcula la equidistancia de tal manera que ella coincida con los instantes privilegiados. Pero la manera en que Eisenstein habla de restituir los instantes de crisis en el cine no es en absoluto un retorno pre-cinematográfico. Va a hacerse con los recursos del cine, es decir en función de la equidistancia de las imágenes. Genialidad: encontrar de una manera propiamente cinematográfica la idea pre-cinematográfica de los instantes de crisis.

Y es por eso que no podía ser dialéctico. La dialéctica sólo puede intervenir en segundo lugar sobre el fondo de lo orgánico. Es forzosamente así, porque ¿cómo va a intervenir? Es cuando disponen ya de vuestra espiral orgánica y solamente en ese momento que ustedes pueden constatar que los vectores de esta espiral se organizan bajo una segunda ley que ya no es la ley del crecimiento, sino la ley de la oposición del movimiento. En efecto, en vuestra espiral tienen vectores opuestos y la imagen espiralada va a desarrollarse bajo la forma de estos vectores opuestos, es decir, bajo la forma de oposición de movimiento. En ese momento -pero solamente en ese momento- aparece la dialéctica. Es una dialéctica que juega y que no hace más que desarrollar una ley profunda que es la ley de lo orgánico. Eisenstein traidor a la dialéctica. Evidentemente el Partido sospechaba... Bueno, es la larga historia del cine pseudo-dialéctico y los soviéticos.

Pero en fin, podemos llamar a eso montaje dialéctico en el sentido de que la respuesta de montaje, la respuesta de Eisenstein al menos, sería que el movimiento en el espacio puede expresar la Idea con I mayúscula, es decir un cambio en el Todo, a condición de que el movimiento se haga, se organice, en oposición de movimiento, en movimiento dialécticamente opuesto, bajo la condición general del movimiento orgánico. De allí los dos polos de la imagen según Eisenstein, la imagen orgánica y patética. Y la imagen de cine debe ser ambas. He aquí entonces la primera respuesta, que yo llamaría respuesta dialéctica y que inspira una cierta manera de montar los planos.

Segunda gran manera, entonces. Es muy interesante. Una vez más, no veo inconveniente en que haya genios nacionales tal como hay genios individuales.

Esta vez ya no el montaje soviético con su apariencia —o su realidad, queda en ustedes elegir— dialéctica... hegeliana a la rusa, en fin. El otro tipo de montaje es el montaje a la francesa. Y en efecto, es completamente diferente. Al mismo tiempo está completamente mezclado... concretamente... Bueno, comprendan que hace falta que acuse las diferencias. Va de suyo que cada uno recupera lo que el otro pone como principio, todas estas formas de montaje se comunican. Intento sólo hacer una tipología abstracta.

Digo montaje «a la francesa» porque hay algo cartesiano en su gran locura. Después de todo no es un reproche, los otros eran falsos hegelianos (*risas*)... Estos son falsos cartesianos, porque yo creo verdaderamente que los franceses de esa época tienen un gran tema que va a dominar su concepción del montaje, a saber, la mayor cantidad de movimiento. Para que el movimiento en el espacio exprese el Todo, es decir la Idea, su respuesta no va a ser «opongamos los movimientos», sino «la máxima cantidad de movimientos». Es una respuesta igualmente rigurosa, es una respuesta maravillosa: la mayor cantidad de movimiento. No es que se trate de muchedumbres aceleradas. Sin embargo, los franceses aman el acelerado. Se sirven enormemente del acelerado para todo. O del ralentí. Son todos artistas del acelerado o del ralentí. ¿Por qué también el ralentí? No es que no estén obsesionados con la cantidad de movimiento, pero se trata también de alejarse del máximo de cantidad de movimiento. Es decir, de alcanzar el mínimo tanto como de acercarse al máximo. En la ley del ritmo, se trata más bien de tensar. Y este será su momento de crisis, es decir el instante de crisis o el instante privilegiado reconstituido por el cine a su manera y por sus propios medios cinematográficos. Es por eso que los franceses van a ser artesanos del ritmo, fantásticos artistas del ritmo cinematográfico, pues habrá al menos tres variantes. En la imagen-movimiento están perpetuamente sus tres dimensiones: encuadre, plano, montaje. Tienen constante comunicación y pasaje de una a otra. Está la cantidad de movimiento relativo, la amplitud del cuadro, la duración del plano. Y según la ley que casi podríamos llamar «ley de Gance», cuanta más cantidad de movimiento pongan en un cuadro suficientemente amplio, o cada vez más amplio, más corto debe parecer y será el plano.

¿Y eso resulta en qué gran truco de Gance? Resulta en el montón de cosas de las cuales Gance reclamó siempre ser el inventor, incluso aunque existieran antes que él, por haberles dado una consistencia tal que adoptan toda una nueva significación. Estas cuatro cosas son: en primer lugar —aunque es posterior en el orden del tiempo—, el montaje acelerado, que sólo puede comprenderse desde el problema de captar el máximo de cantidad de mo-

vimiento; en segundo lugar, la fantástica movilidad de la cámara; en tercer lugar, las sobreimpresiones que multiplican la cantidad de movimiento, que dan una especie de volumen de la cantidad de movimiento sobre imagen plana; y finalmente, la triple pantalla y más tarde la polivisión. Estos cuatro elementos técnicos muy, muy diferentes entre sí encuentran una perfecta homogeneidad desde el punto de vista que nos ocupa, a saber, este montaje que yo llamaría cuantitativo.

Y sin duda, a partir de allí permanece ese problema. Sea L'Herbier, sea Epstein, sea más tarde Grémillon, ese problema subsiste -ellos son muy diferentes, pero no sorprende que finalmente todos digan que su maestro es Gance—.

Por ejemplo, aquél film que vi, que se ha vuelto a dar hace no mucho tiempo, al cual hice alusión la última vez, *Maldone*, un film mudo de Grémillon<sup>9</sup>, donde hay un espléndido baile. Ahora bien, he visto en los artículos explicativos que parece que fue además una de las primeras veces en que un cineasta cerró el decorado, es decir, filmó un decorado cerrado. Ahora bien, insisto, es muy diferente a, por ejemplo, ciertas escenas de Gance. Pero todo depende del caso, de la evaluación, hay una especie de acto creador en cada elección: ¿por qué hace su gran baile en decorado cerrado? Tiene entonces una cámara sobre riel, él hace montar su baile en lo alto. Hace falta que el baile cierre, roce el techo, que trepe toda la escalera, que vuelva a bajar... Son todas imágenes espléndidas, de las que puedo decir que están firmadas, como se dice en pintura, «escuela francesa». Por intermedio de otras imágenes, se llega a un momento de la imagen en el que ustedes captarán el máximo de cantidad de movimiento en un espacio determinado, en este caso preciso, un espacio cerrado.

Muy bien, yo les decía que tomen las grandes escenas: L'Herbier, *El Dorado*<sup>10</sup>, la espléndida escena, la gran escena de la danza; Epstein, no sé cuál, pero ustedes la conocen, la gran fiesta de los feriantes<sup>11</sup>; Grémillon, el baile de *Maldone*... Bueno, de Gance ya hablé bastante. ¿Y qué quiere decir esto? ¿Qué esperan ellos de esta cantidad de movimiento? ¿En qué son cartesianos? No es difícil. Su respuesta sería: es empujando el movimiento hasta captar su máximo de cantidad en un espacio variable que dicho movimiento expresará la Idea, es decir, el Todo y el cambio en el Todo. La respuesta es aquí también muy rigurosa. Es, yo decía, el montaje cuantitativo. Algunos lo han

<sup>9</sup> Jean Grémillon, *Maldone*, 1928.

<sup>10</sup> Marcel L'Herbier, *Eldorado*, 1923.

<sup>11</sup> Jean Epstein, *Corazón fiel* [*Coeur fidèle*, 1923].

llamado también «montaje lírico». Es una Idea lírica, es la Idea como ritmo y, en última instancia —todos ellos lo dicen— «la Idea como estado del alma». Yo diría que esta vez los dos polos del montaje —o incluso en el límite los dos polos de la imagen-movimiento— ya no son orgánico/patético, como en el caso de Eisenstein, sino cinético/lírico. Cinética es la captura del máximo de cantidad de movimiento, lírica es la Idea determinada como estado del alma correspondiente, como el algo nuevo correspondiente al máximo de la cantidad de movimiento.

De allí la gran idea de Gance, que llega a decir que en verdad es el alma el vestido del cuerpo, y no el cuerpo el vestido del alma. Hay que poner los estados del alma delante de los personajes. Ahora bien, eso sólo puede hacerse precisamente por esta técnica de la cantidad de movimiento.

Bueno, ¿qué queda? Yo decía, y no hablé de ello para nada la última vez, que una tercera gran escuela desde este punto de vista, escuela de montaje, una tercera gran concepción del montaje, es la escuela alemana.

Ellos tienen una de estas ideas formidables que son respuestas. Quisiera insistir mucho sobre el carácter muy concreto de las respuestas que estamos examinando. Una vez más, se trata verdaderamente de la práctica. Si ustedes quieren, cuando digo que el movimiento en el espacio va a expresar la Idea, es decir, un cambio en el Todo, es abstracto, se trata de teoría. Dicho eso, hay que hacerlo. ¿Cómo hacerlo? Una respuesta verdaderamente concreta es decir que si opones los movimientos —evidentemente no alcanza con hacer chocar dos bolas de billar— de una cierta manera conforme a ritmos, el conjunto del movimiento evocará la Idea. Pueden decir que no les satisface, pero no pueden decir que es una respuesta abstracta. Es una receta. Para nada en el sentido de que bastaría con aplicarla para hacer algo genial, sino en el sentido de que si se hace con genio, funciona. Del mismo modo, piensen que la respuesta francesa funcionó tanto que resultó un icono del cine francés.

Y me queda ver esta tercera respuesta por la cual las almas tiernas, las almas sentimentales, tienen forzosamente una preferencia, una pequeña preferencia... O quizás las almas duras, no sé, no sé... No, las almas tiernas preferentemente (*risas*). Es una idea muy, muy extraña, y quisiera que sea tan concreta como las otras. Supongan alguien que dice que si se trata de hacer que movimientos en el espacio expresen un Todo, es decir un cambio en el Todo, oponer los movimientos no le conviene, no es su juego. Tampoco le conviene como respuesta la mayor cantidad de movimiento. Supongan alguien que diga que es preciso buscar el factor intensivo del movimiento en

el espacio, entonces sí, puede ser que el movimiento en el espacio exprese un Todo, es decir, exprese una Idea. Supongan que se haya dicho eso o que existen personas que se hayan dicho eso. No es claro, pero en fin...

¿Qué es un factor intensivo de un movimiento extensivo? Ustedes me dirán que hay un factor extensivo del movimiento muy simple, es la aceleración.

La velocidad y la aceleración. Pero eso no va, sería más bien para la escuela francesa, para el montaje acelerado, porque la velocidad y la aceleración presuponen el movimiento. Entonces no va. Habría que inventar un factor intensivo que corresponda a la imagen cinematográfica, que sea verdaderamente el factor intensivo del movimiento en el espacio, es decir, la tensión del movimiento. Les pido aquí mucha paciencia. Intentamos presentir antes de comprender. Supongan que estas personas se dicen que después de todo el factor intensivo o la tensión propia al movimiento en el espacio es la luz.

¡Qué idea rara! No hay que preguntarse si esto es exacto desde el punto de vista de la ciencia física, habrá que preguntárselo sólo después. Quizás es exacto, o bien hay algo exacto allí desde el punto de vista de la propia física.

El factor intensivo del movimiento sería la luz. ¿Qué querría decir «la luz»? No la luz en general, es demasiado vago. Habría que decir que el factor intensivo del movimiento es la infinitud de los estados de la intensidad luminosa. Eso se volvería ya más claro. Pues vemos bien que en la infinitud de los estados de la intensidad luminosa se trata del movimiento. Este sería el movimiento intensivo o el elemento intensivo de todo movimiento. Y es eso lo que habría que extraer del movimiento para relacionarlo al Todo que expresa. ¡Ahí está!

¿Y por qué? Reculemos, busquemos siempre en nuestros presentimientos. ¿Por qué un factor intensivo relacionaría el movimiento en el espacio a un Todo o a la unidad? ¿Por qué?

¿Qué quiere decir «un factor intensivo», qué quiere decir «una intensidad»? La definición es muy simple, fue dada por el gran filósofo Kant: «Una intensidad es una magnitud aprehendida en el instante». Ven que con decir eso basta para distinguir cantidad intensiva y cantidad extensiva. En efecto, una cantidad extensiva es una magnitud aprehendida sucesivamente. Ustedes dicen «tiene tantas partes». En una cantidad intensiva, dicen por ejemplo «hace calor», «hace frío», «hace 30°». Está claro que 30° no es la suma de un grado 30 veces. No. Una longitud de 30 centímetros es la suma de un centímetro 30 veces. 30° no es 30 veces un grado. Bueno, son cosas evidentes.

La cantidad intensiva, entonces, es una magnitud aprehendida en el instante. Esto ya es interesante desde el punto de vista de los conceptos. Están



formándose un concepto de intensidad. Intentemos precisar. ¿Qué quiere decir «magnitud aprehendida en el instante»? Quien dice cantidad, dice multiplicidad, pluralidad. Bien, yo diría que una cantidad intensiva es una magnitud cuya pluralidad, o tal que la pluralidad contenida en ella —30°, por ejemplo— solo puede ser representada por su distancia indivisible a cero. La pluralidad contenida en esta magnitud sólo puede ser representada por su distancia indivisible, es decir, su cercanía a cero en el instante. Eso es una cantidad intensiva.

En otros términos, una cantidad intensiva implica una caída, no sería más que una caída ideal. En efecto, la pluralidad contenida en 30° grados no pasa por una sucesión en la cual yo iría desde 1, 2, 3, 4, hasta 30. Eso sería tratar la cantidad intensiva como una cantidad extensiva. ¿Qué es lo que hace eso? El termómetro. El termómetro tiene por función sustituir la cantidad intensiva, el calor, por una cantidad extensiva, a saber, la altura del mercurio. Entonces la evaluación de 30° en el estado puro no se hace a través del termómetro —es decir, por todos los intermediarios que reducen la cantidad intensiva a una cantidad extensiva—, sino a través de la distancia tratada como indescomponible entre la cantidad intensiva considerada y cero, es decir a través de la caída. La intensidad remite a una precipitación de la cosa.

Esta idea de una precipitación, de la intensidad inseparable de una caída, de un descenso, es fundamental. Parece que me alejo, pero para nada. ¿Qué es el punto cero? Yo diría que es la negación, sí, la negación de la intensidad. ¿Y cuál es entonces el término de esta caída? Diremos que el factor intensivo es inseparable de su distancia al estado cero de la materia. Y es aquello lo que lo define. Es decir, su distancia con el estado cero de la materia como distancia indescomponible le pertenece. Es inseparable de ella. Es decir, es inseparable de esta caída virtual.

Progresamos mucho. Si extraigo el estado intensivo o la tensión correspondiente al movimiento, doy un paso que no tenía en las otras dos soluciones. A saber, he introducido una necesidad de no separar el movimiento de una materia. He introducido la necesidad de no separar lo moviente de una materia desnuda. Y después de todo, los otros se ocupaban mucho de lo moviente, pero no demasiado de la materia desnuda. Y allí hay una especie de elección práctica. Es decir, atrapaban la materia desnuda, por supuesto que la atrapaban. Pero secundariamente. Lo que les interesaba en principio era lo moviente. Y he aquí que ahora llega este tercer tipo de hombres de cine que van a interesarse enormemente en la materia desnuda y en su posibilidad de estar o no desnuda.

Ahora bien, sólo podían extraer la materia desnuda en su carácter esencial de ligazón con el movimiento al abrigo o gracias a la hipótesis de un factor intensivo del movimiento. Ahora bien, ¿qué es esta distancia indescomponible que relaciona el factor intensivo del movimiento a la materia desnuda como igual a cero, como grado igual a cero? Veremos que hay que corregir constantemente lo que digo, pero esto va a expresarse del modo más simple bajo la forma: «El movimiento es el proceso por el cual algo no cesa de deshacerse». El movimiento es inseparable de una caída en la materia. El movimiento -habría que sobrentender entonces «cuando lo han relacionado a su factor intensivo»— es estrictamente inseparable de una caída en la materia. Y si esta caída es indefinida o infinita, ¿qué puede importar? Cuando le hemos extraído el factor intensivo, el movimiento es uno con un proceso de descomposición posible.

¿Qué quiere decir «proceso de descomposición posible»? Que van a relacionar el movimiento a lo que pasa en lo más oscuro de la materia, a lo que pasa de más oscuro en la materia. ¿Qué puede ser esto concretamente? Lo vemos bien: las habitaciones llenas de humo, los pantanos pestilentes. Allí donde la materia se agita, está a su nivel cero pero chapotea. Toda intensidad relacionará el movimiento en el espacio a ese fondo pantanoso. Y los vapores saldrán de ese fondo. ¿Y qué será el movimiento relacionado a este fondo, a este fondo tenebroso de la materia? Yo diría que en ese momento he extraído el factor intensivo del movimiento.

¿Y qué es ese fondo abominable, ese fondo que no tiene nombre? Nombrémoslo. Es lo contrario de la luz, de acuerdo. Es la sombra, la sombra absoluta, son las tinieblas. ¡Ah, bueno, sí! Puesto que si lo luminoso era el estado intensivo del movimiento, la caída del movimiento en esta materia que le está irremediabilmente ligada, serán las tinieblas. He allí los pantanos vagamente iluminados, especies de resplandores que están hechos para morir. Eso chapotea, sí. ¿Qué es entonces ese movimiento que se orienta en este estado chapoteante de la materia en ese grado cero? Es muy conocido... ¿Qué es esta descomposición? Yo diría que todo eso está muy vivo, pero es una vida esencialmente no-orgánica. Es la vida no-orgánica de las cosas.

Las cosas tienen una vida. ¿Ustedes creen que para vivir hay que tener un organismo? En absoluto. El organismo es el enemigo de la vida. El organismo es lo que conjura lo que hay de terrible en la vida. Lo que vive son las cosas, porque no están sometidas al organismo. ¿Hay entonces una vida no-orgánica? Sí, la vida es fundamentalmente no-orgánica.

Noten la oposición con Eisenstein. Eisenstein nos decía que el montaje es la puesta en escena de la oposición de las fuerzas. Eso sólo puede hacerse

sobre el fondo de la representación orgánica, de la imagen orgánica. Y la imagen-movimiento del cine era la vida orgánica de la espiral. Y he aquí que surgen estos oscuros alemanes y dicen: «Para nada, el elemento de la vida, el primer elemento, el primer elemento de la imagen-movimiento va a ser la vida no-orgánica de las cosas». Y llega allí todo el decorado expresionista. Una vida no-orgánica que sea la vida de las cosas en tanto cosas.

Sí, las cosas viven. ¿Bajo qué forma? Bajo la forma de la ciénaga, del pantano. Las mismas casas son ciénagas. Los caminos, las casas, la ciudad son una ciénaga. Todo es una ciénaga. Hay una vida no-orgánica de las cosas. Los vivientes, los organismos, son accidentes de la vida.

¡Qué idea! Y se diría ¡qué pesimismo! ¡Qué pesimismo, qué desesperanza! Si la intensidad no se evalúa más que en su caída, si la caída es la caída en la ciénaga, es decir en este estado de la materia = cero, si todo movimiento debe expresar la vida no-orgánica de las cosas como lo que produce nuestro mismo terror, no se trata de un mundo alegre, ¿no?

En efecto, este es todo un aspecto del expresionismo. Y después de todo, el nombre «expresionismo» es un concepto tan confuso y borroso que yo quisiera intentar darle un poco de consistencia. Hay mil maneras. Yo tomo un aspecto, tomo el aspecto que me interesa. Ustedes pueden tener otros aspectos.

Tal como encontré dos polos en los otros dos casos, sienten que para el expresionismo alemán estoy intentando también buscar dos polos, para que sea más claro. Yo diría que el primer polo de la imagen o del montaje expresionista va a ser la vida no-orgánica de las cosas. Y una vez más, la vida no-orgánica de las cosas remite al factor intensivo del movimiento en el espacio, en tanto ese factor sólo existe por su relación indescomponible con un estado de la materia = cero. No es difícil todo eso, se encadena muy bien. Es muy sabido todo esto.

¿Cómo lo define Worringer, el que bautiza, el esteta que inventa la palabra «expresionismo» y que va a aplicarla una tras otra a todo tipo de cosas, pero que va a terminar por aplicarla al cine? Es curioso, en todos los textos de Worringer -en fin, en los mejores— hay algo que no pierde de vista. Nos dice que la línea expresionista es la línea que expresa una vida no-orgánica<sup>12</sup>. Pertenece a lo no-orgánico, y sin embargo pertenece a la vez a lo viviente. Y él opone la línea expresionista o no-orgánica, la línea vital no-orgánica, a la línea orgánica de la armonía clásica. ¡Qué homenaje a Eisenstein! «La armonía clásica». Eisenstein es el gran clásico del cine. ¿Y cómo define la

<sup>12</sup> Cf. Wilhelm Worringer, *Abstracción y naturaleza*, FCE, México, 1953.

línea no-orgánica? La línea orgánica será el círculo o la espiral. ¿Y la línea no-orgánica? ¡Ah! aquella es violenta, dice Worringer, es la línea violenta. ¿Qué es la línea violenta? Es la línea que no deja de cambiar de dirección o la línea que se pierde en ella misma como una ciénaga. Él no dice eso, casi lo dice, ¿no? «Como en arena», dice él, «arena mojada» Y la primera forma de arte expresionista es, según Worringer, el arte gótico, con su línea perpetuamente quebrada, que no deja de cambiar de dirección, que se opone de manera constante (instante a un obstáculo para retomar fuerza cambiando de dirección. Es una línea que ningún organismo puede hacer, y que es sin embargo la línea que la vida misma, en tanto desborda todo organismo.

Así pues, a la línea orgánica del arte llamado clásico, Worringer opone la línea no-orgánica, igualmente vital, sin embargo, del arte gótico. Eso será el expresionismo. Esta línea se quiebra y no deja de cambiar de dirección o se pierde en sí misma. Es el movimiento mismo de la intensidad.

¿Es sorprendente, entonces, que desde ese momento el movimiento en el espacio tal como va a concebirlo el expresionismo alemán sea fundamentalmente -o parezca ser por el momento, todo va a ser corregido, vamos a ver- un movimiento de la descomposición? El alma va a descomponerse, el alma intensiva va a confundirse con el movimiento de una descomposición que la reduce a una materia pantanosa. ¡Por Dios, qué desgracia! Y eso será el paseo en la ciénaga, y serán esos decorados sofocantes, no por cerrados según una curva orgánica, sino por constantemente quebrados y cambiantes en dirección. El gabinete de Caligari<sup>13</sup>, con sus decorados extraordinarios que son plenamente de cine y que introducen un lugar donde no hay ninguna línea recta.

Una línea recta es una línea orgánica. La diagonal... ¡Ah! La diagonal es dudosa, es lo que pasa entre las dos. De la diagonal a la línea quebrada hay relaciones muy íntimas. La diagonal que remite a una contra-diagonal... ¡Pero eso es en absoluto la oposición de movimientos! Son las intensidades, son los factores intensivos que inclinan la recta. Siempre podemos traducir en oposición de movimientos, pero en ese momento perdemos la originalidad del expresionismo. No es un pensamiento de la oposición, es un pensamiento de la intensidad. Y es muy diferente, ¿no? Eligieron otra dirección. Y es como un cuadro de Soutine donde la ciudad se vuelve loca. Se vuelve loca puesto que ya no hay vertical ni horizontal. Hay diagonales, con una diagonal que evoca la contra-diagonal.

<sup>13</sup> Robert Wiene, *El gabinete del doctor Caligari* [*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920].

Todas las cosas parecen ebrias, todas las cosas son pantanosas, y el alma encuentra en ellas su espejo. Es decir, su intensidad en tanto alma del movimiento es inseparable de la materia desnuda. Y esta alma del movimiento, esta alma intensiva del movimiento, sólo puede ser captada en el movimiento que la relaciona a la materia desnuda, es decir, a los pantanos, a los chapoteos.

Todo el expresionismo pasa por allí, sea *Amanecer* de Murnau<sup>14</sup>, *Lulú* de Pabst, *Nosferatu* de Murnau<sup>15</sup>. Incluso *La marcha nupcial* y *Avaricia* de Stroheim<sup>17</sup> creo que en ciertos aspectos son profundamente expresionistas. No digo que se reducen a eso. ¿En qué pertenecen al expresionismo? Puedo decirlo siempre que dé un criterio. Pertenecen al expresionismo precisamente por esta razón, que el movimiento en el espacio expresa fundamentalmente un proceso de descomposición que depende de la propia intensidad, del factor intensivo extraído en el movimiento.

Sólo que todo el mundo sabe de inmediato que acabo de hablar de una mitad. En efecto, pesimismo a pesimismo, tragedia a tragedia... Sí, todo es espantoso. ¡Qué mundo! ¡Qué angustia! Pero no es eso. Puede serlo. Por ejemplo, en *Avaricia* no hay más que el movimiento de descomposición. Es una obra maestra. Ven que allí el movimiento en el espacio es una respuesta concreta a ¿cómo el movimiento en el espacio expresa el Todo? Bien, evidentemente expresa el Todo. Expresa el cambio en el Todo. Lo hace gracias a este método, es un método formidable. Si lo traduzco a receta de cocina: extraer el factor intensivo. Evidentemente esto implica todo el juego de la luz y de las tinieblas. El cine expresionista va a estar fundado sobre esto: extraigan el factor intensivo, es decir, capten el factor luminoso del movimiento como intensivo, por tanto, en su relación con la materia desnuda que es el grado cero de la oscuridad. Todo el movimiento va a estar cualificado como movimiento de descomposición, es decir, como movimiento de la caída de un alma. «¿Cómo perder su alma?» es la lección de este primer aspecto de este expresionismo. Y toda la mitología sobre la pérdida del alma, la que ustedes quieran, encuentra allí su justificación concreta y práctica.

Sólo que esto no era más que un aspecto, pues todas las cosas no pueden terminar tan mal. Sólo era un aspecto. Aunque podemos contentarnos con este aspecto. Una vez más, él puede producir cosas admirables, formidables,

<sup>14</sup> F. W. Murnau, *Sunrise*, 1927.

<sup>15</sup> F. W. Murnau, *Nosferatu*, 1922.

<sup>16</sup> Erich von Stroheim, *The wedding march*, 1928.

<sup>17</sup> Erich von Stroheim, *Greed*, 1924.

no hay necesidad de otra cosa. Un proceso de descomposición perfecto es una obra maestra. Pero creo que jamás sucede así. Jamás hay obra desesperanzada, ¿saben? El arte mismo implica a tal punto un llamado a la vida... indique más no sea a la vida no-orgánica. No hay obra de muerte. A veces parece haberlas, pero se sabe que no valen nada. Son tristes y pobres obras.

Eso no existe. No quiero decir que hace falta un mensaje de esperanza. No tengo necesidad de poner un mensaje de esperanza. Aunque también puede ocurrir... Bien, sí, hay que dar un mensaje de esperanza en una obra: «¡Vamos, muchachos! ¡Todo está bien!». Sino no vale la pena, ¿no? Si es para llorar como jamás hemos llorado, no vale la pena. Eso resulta en lo peor, resulta en pequeñas obras narcisistas de mal gusto. No vale la pena. Pero digo que no vale la pena un mensaje de esperanza, aunque frecuentemente conviene en una obra. En mi opinión no hay gran obra que no contenga este formidable mensaje de esperanza. Y a veces lo contienen y no está explícitamente dicho, pero es mejor que eso, está formulado. Está allí, como grabado a través de las líneas. Parezco estar equilibrando las cosas, pero ustedes mismos corrijan, pues en muchos filmes esto puede incluso tomar el aspecto de una esperanza puramente irónica.

Al final de *Lulú*, de Pabst, está el Ejército de Salvación. Las muy bellas imágenes que terminan el film: el canto del Ejército de Salvación, la salvación del alma. Era mejor en la ópera. Después de la muerte de Lulú, en la ópera

no había Ejército de Salvación, había algo espléndido, estaba el amigo de Lulú que lanza su canto maravilloso que se eleva hacia lo alto. No hace otra cosa que llevar el alma de Lulú al cielo -exactamente como el Ejército de Salvación asegura la salvación del alma de Lulú-, como un ascenso del alma. ¡Vaya! ¡Un ascenso del alma!

En *La marcha nupcial* de Stroheim hay una secuencia que pasa a justo título por ser una de las más admirables en este autor duro, bribón y cínico. Y que es una de las imágenes de amor más bellas entre las imágenes de amor que el cine jamás haya hecho. Para los que recuerden *La marcha nupcial*, el príncipe Nicolás -ya no sé si es príncipe, por otra parte, pero no importa— arrastra a la pobre pequeña proletaria en el jardín de los manzanos donde hay una carreta abandonada; se resguardan bajo la carreta. Y están los manzanos... Es curioso, es verdaderamente como una secuencia impresionista. Y muchas veces se dice que el expresionismo y el impresionismo sólo se reconcilian muy tardíamente, que no encajaban. No estoy seguro. Yo tengo el sentimiento de que el impresionismo es una secuencia del expresionismo, que las comunicaciones eran constantes. Allí hay una escena

impresionista, tan impresionista que parece, en última instancia, casi como un Renoir por anticipado. La escena que hizo Stroheim es verdaderamente un cuadro impresionista.

En *Amanecer* de Murnau las ciénagas están, los lagos oscuros están, la caída del alma está, acarreada por una mala mujer en las ciénagas. El hombre, el alma del hombre piensa en asesinar a su joven esposa. Y está la ciénaga, una primera travesía en el lago. El joven marido se da cuenta del horror de su proyecto y llegan a la ciudad, hay una reconquista del amor. Pasaje puramente impresionista: todo en pequeñas vacilaciones, todo en pequeño resplandor, todo en toques. Luego está el retorno a través del lago negro, el accidente, etc. De nuevo la escena de la caída.

¿Qué es lo que quiero decir? Worringer lo decía muy bien, finalmente. La naturaleza, la vida no-orgánica es el primer aspecto del expresionismo. Este mundo está maldito y sus leyes son las de la descomposición. Pero el otro aspecto del expresionismo, el aspecto correlativo, es que el alma guarda una relación no con la naturaleza -está perdida, la naturaleza es la caída-, sino con lo divino. Es correlativo, no es una corrección, es verdaderamente el correlato. El alma está y permanece en relación con lo divino.

Y Worringer decía que el expresionismo es -aparte del arte barroco, que lo precedió— la única forma de arte que consideraba que el asunto del arte no era con lo sensible, sino con lo espiritual puro. No está mal, aún si encontramos graciosa esta extraña idea. Podemos decir que es una idea fuerte que ha debido marcar una época. En efecto, el mundo vivía intacto la idea de la vida orgánica. Y el presupuesto de la vida orgánica o de la representación orgánica es evidentemente que el arte está fundamentalmente en relación con lo sensible y sólo puede pasar por lo sensible. Pero que nos digan «yo conservo lo sensible porque es la materia como descomposición y porque es el correlato de la relación del alma con lo divino» es un cambio, una redistribución completa en todos los elementos del arte.

¿Qué quiero decir, entonces? El expresionismo está hecho de estos dos movimientos: algo se hace a través de algo que se deshace. Ustedes me dirán que esto es una banalidad. Serían verdaderamente tontos si me lo dicen. Quiero decir, si alguien vive esta idea -algo se hace a través de algo que se deshace—, si la vive con suficiente intensidad, tiene su obra. Porque mostrar algo así no es una idea en la cabeza, no es una fórmula hecha. Se trata de movilizar los elementos que van a mostrarlo, que van hacer una obra con eso. Es a través de eso que el cine vive. De una cierta manera, el cine es una metafísica. Y no es que carece de valor porque hay filmes carentes de valor, ya que también

hay filosofía, hay literatura carente de valor. El cine no anda peor. Digo esto para reanimarme. No anda peor que otra cosa, es como el resto, no es peor. Se ve más, sí, porque hay afiches, pero no es peor.

Entonces bien, algo se hace a través de lo que se hace y se deshace. De modo que hay dos maneras, pueden tener un polo un poco pesimista, a saber: lo que se deshace es primero y lo que se hace no es más que una pequeña compensación. Y pueden tener una tendencia, digamos, verdaderamente optimista, a saber: lo esencial es lo que se hace, es decir, esa relación del alma con lo divino. Observen que reencuentro términos bergsonianos: deshacerse, hacerse. Eso es la eclosión de lo nuevo, eso es la Idea: la relación del alma con lo que se hace, el alma en tanto se hace en una relación con lo divino. Entonces, desde este costado un poco optimista, lo que se deshace es solo la interrupción provisoria de lo que se hace.

De todas formas irán de la luz a las tinieblas, y de las tinieblas a la luz, por todos los estados luminosos, por la serie infinita de los estados luminosos. Puesto que es este factor intensivo el que relacionará vuestro movimiento en el espacio al Todo. ¿Y qué es el Todo? Es la coexistencia de la materia desnuda que no cesa de deshacerse y del alma divina moviente que no cesa de hacerse. De modo que el expresionismo alemán es la identidad de dos polos. Tal como había encontrado dos polos para el montaje ruso, dos polos para el montaje francés, hay dos polos para la solución expresionista de nuestro problema. Yo diría que se trata al mismo tiempo de la vida no-orgánica de las cosas y de la vida no-psicológica del espíritu irremediabilmente ligadas.

¿Y qué es el actor expresionista? No es difícil. ¿Qué es actuar a la manera expresionista? No es dar signos así como así. Es muy preciso, es una técnica de actor. Actuar a la manera expresionista son dos cosas. Es hacer que la expresión ya no sea orgánica, que la expresión exceda al organismo. De allí los gestos perpetuamente quebrados del actor expresionista, las expresiones del rostro completamente pantanosas, el rol de la luz en la actuación, etc. Y al mismo tiempo, una actuación que no sea psicológica.

De modo que los dos polos del problema expresionista serían entonces lo no-orgánico y lo espiritual y la correlación de ambos; es decir, la vida no-orgánica de las cosas y la vida no-psicológica del alma.

¿Están cansados o no?... Termino, entonces. Voy a terminar rápido.

Intervención 1: Quisiera hablar...



**Deleuze:** Quisieras hablar... Muy bien, vamos a hablar, entonces. Y después si hay tiempo, si no están demasiado cansados, añadiré algo. Una vez dicho que mi preocupación es real, que mi autocrítica no es en absoluto un coqueteo, hay algo en todo esto que no me satisface. Quizás puedan ayudarme. No alentarme, sino decirme qué funciona y qué no. Y luego si tienen que intervenir...

**Intervención 2:** No parece una aplicación...

**Deleuze:** No, hoy no. Es curioso. Puede ser que marche mejor.

**Intervención 3:** Yo he tenido también esta impresión. No sé, puede ser que marche mejor esta vez. Siempre me queda algo muy confuso, que se acercaría a lo que dices. Es decir, en cierta manera tengo la impresión de que aquello de lo que habla Bergson podría aplicarse efectivamente al cine. Pero en absoluto al cine del que has hablado, en fin, a las tres categorías del cine de las que has hablado hoy. Yo vería en Bergson una cierta relación con el cine, pero que se aplicaría para mí a algunas categorías de cineastas extremadamente recientes. Citaría en particular a Godard, Resnais y Chantal Ackerman. De cierta manera, me parece que el cine del que hablaste hoy se vincula a aquella querella de la que Bergson hablaba, y de la cual intenta deshacerse, entre los idealistas y los materialistas. Es decir, que en estas escuelas de cine —cine alemán, cine ruso y cine francés— queda algo de esa dialéctica que Bergson intentaba evitar cuando parte del primer capítulo de *Materia y memoria*: ¿existe el mundo exterior más allá de nosotros, existimos nosotros más allá...? Me parece que el cine está efectivamente en relación con esa duración que Bergson intenta determinar pero a partir del momento en que se introduce en el cine un elemento exterior... Por ejemplo, en el último film de Godard, un cierto uso de la música.<sup>18</sup> El personaje está en una pieza, se tiene la impresión de que sólo escucha la música en su cabeza. Cuando sale la música continúa. Y él hace incesantemente un juego con tres géneros de música que dan una cierta duración del tiempo, pero que podemos encontrar en compositores como Haydn, por ejemplo. En fin, no sé, eso es todo.

**Deleuze:** Contesto inmediatamente porque estimo, me pregunto si no es una de las cosas que hacen que esto no marche. ¿No es en efecto una ambi-

<sup>18</sup> Jean-Luc Godard, *Sálvese quién pueda* [*Sauve qui peut (la vie)*, 1981].

güedad de la cual soy por desgracia responsable por la elección del tema que hago? Porque puedo concebir muy bien que sería posible hacer lo que acabas de decir, pero escuchándote me decía: «¡Mi Dios, es eso lo que yo no quería hacer!». No quiero decir que no sea legítimo, pero no me interesa.

Intervención 3: Yo no digo que me interese...

Deleuze: ¿Por qué no haber buscado más bien autores de filmes y filmes de los que se pudiera decir de una manera o de otra que tienen en efecto una cierta relación con Bergson? Y tú has elegido bien tus citas. Pero yo no quiero eso.

Intervención 3: No, pero...

Deleuze: Hay dos cosas que yo temía antes de comenzar. Me decía que iba a jugar en todos los tableros, pero honorablemente. Una vez más, me decía que era preciso que diera un cierto conocimiento de Bergson a aquellos que no lo conocían y a aquellos que no son filósofos. Y a eso me aferré enormemente. De modo que si continuaba sin funcionar, sacrificaría todo este aspecto, sólo retendría el aspecto del comentario de Bergson. Lo que además quería era intentar formar, por mi cuenta y con ustedes, conceptos cinematográficos casi olvidando que era Bergson el que nos proveía de ellos o el que nos ayudaba a proveernos. En ese momento no me interesaba tal tendencia en el cine, sino que estos conceptos valieran para el cine en general, independientemente de tal film. Si dejó escapar eso, habré fracasado.

Intervención 3: No, pero...

Deleuze: Y por otra parte, no quería que estos conceptos de cine fueran una aplicación de Bergson, es decir de conceptos forjados para otras causas aplicados al cine.

Intervención 3: No, pero escúchame, quisiera precisarte algo. No preferiría que hables de Bergson por relación a Godard o a Resnais... Me interesa mucho más que hables de Bergson y que intentes hablar del cine y ver qué conceptos podríamos extraer. Si hablé así de Godard o de Bergson, es para hablar de algo que hasta el presente parecía confusamente faltarme. En Bergson encuentro esto de lo que has hablado, la existencia de tres movimientos, en fin, de tres

niveles que deben existir obligatoriamente para que algo suceda. Lo que por el momento me descoloca sin cesar es que en el cine del cual has hablado sólo veo dos movimientos.

Deleuze: ¿Ah, sí?

Intervención 3: Sí, eso es. Quiero decir, estoy un poco incómodo porque no sé si hace falta que me informe sobre caracteres más técnicos del cine... Pero es por eso que hablaba de Godard, de Resnais y de personas así que, en mi opinión, habían hecho intervenir en el cine algo distinto al cine, sea una cierta manera de servirse de la música, sea una cierta manera de servirse de la voz...

Deleuze: Sí, no es algo distinto al cine.

Intervención 3: Sí, no es otra cosa.

Deleuze: Sí... veo lo que quieres decir.

Intervención 3: Por momentos tengo la impresión de que hay tres, y por momentos tengo la impresión de que sólo hay dos. Lo cual me hace pensar todo el tiempo en ese problema que Bergson intentaba resolver, es decir, salirse de las dos dialécticas a la cuales se enfrenta a propósito del problema de la percepción, las idealistas y las materialistas. Es simplemente eso. Pero bueno, efectivamente prefiero tu elección de todas maneras.

Deleuze: Sí. Está bien, porque en efecto nadamos en la ambigüedad... Bueno, ¿tienen todavía un poco de ánimo o no? Podernos parar aquí. Reflexionen sobre nuestra triste situación.... Bueno, una pocas palabras más. Esto dará una terminación —para redoblar las ambigüedades— sobre lo que acabo de decir, sobre los tres niveles de la imagen-movimiento que he intentado extraer.

Una vez más, son movimientos coexistentes y comunicantes. En primer lugar, determinar los objetos que entran en el plano es lo que llamamos el encuadre. En segundo lugar, determinar el plano como el movimiento relativo que reúne estos objetos es lo que llamamos un plano temporal o una perspectiva temporal. Y finalmente, determinar la relación del plano —por intermedio de otros planos— con la idea o el Todo, es el montaje. Pueden ser definiciones muy insuficientes, pero mi única alegría es que tengo la impresión

de que habitualmente no definimos estas tres categorías tan claramente. Está muy claro, me parece.

Para terminar por hoy, podemos extraer de allí una contribución importante a la pregunta ¿quién es el autor de un film? La respuesta es que en general es el director. Es que en efecto, un director no es alguien ajeno al encuadre, ni al guión técnico, ni al montaje, alguien que no sabría lo que significa montar y dejaría al editor hacer el trabajo. Sí hay directores, incluso célebres, para quienes el montaje no es sin embargo, si ustedes quieren, lo esencial de lo esencial. Es evidente que el director sólo es el autor del film si es quien ha determinado los planos y el montaje. Bueno, esta respuesta es simple. Pero el autor del film es a la vez aquél que constituye los sistemas artificiales de objetos que entran en el cuadro. Es evidente que a este nivel no hago diferencias entre el decorador y el operador de cámara, aunque en la práctica las hacemos. Unificar estas dos funciones es un mérito más. El decorador y el operador de cámara son estrictamente los que eligen los objetos. Aunque sean muchas personas o un equipo, deben formar una unidad. Es decir, allí hay verdaderamente un nivel de la imagen. El director, es decir el organizador del guión técnico y de los planos, tiene también su nivel de la imagen. Y luego está quien tiene la idea del Todo. Evidentemente, entonces, el director es el autor total del film si es quien ha determinado directa o indirectamente el encuadre, el guión técnico y la idea del Todo.

No hay una respuesta universal a la pregunta de quién es el autor. Es muy cambiante. Yo tengo mis variables. Aquél que las cumple todas es el autor del film. Si hay varios tipos que cumplen las variables, el autor del film es el grupo. Si hay un encuentro perfecto entre decorador y director —se ha visto en el expresionismo alemán—, hay dos autores del film. No es complicado... Hay casos relativamente complicados, pues cada uno puede ser traidor del otro. La traición en la creación... Siempre hay traición.

Entonces, si intentamos fijar la idea del Todo, que no existe en el cinematógrafo, que no existe filmicamente, ¿quién la tiene? ¿Y en qué sentido él es también el autor del film? Siempre teóricamente, puedo definir el operador de cámara, el decorador, el elector de objetos, como el realizador ideal de mi primer nivel de la imagen. El director, ideal para mi segundo nivel. Y yo diría que aquél que está a cargo de la idea del Todo, teóricamente, es el productor. Seguramente, entonces, es preciso que el director sea también productor o que se entienda admirablemente con el productor. Productores así, digámoslo de inmediato, ya no hay. Problema histórico muy interesante: ¿alguna vez los hubo? Yo no sé lo suficiente, pero diríjase a las historias del

cine. No sé... Quizás Jean Mitry habla de eso, de los grandes productores de Hollywood.

El productor podía definirse así: «Tengo la idea de un film, por supuesto no soy quien puede hacerlo» y el director deviene en ese momento como el ejecutor del productor. ¿Sucedió eso? Yo creo que sucedió frecuentemente, que sucedió mucho. «Tengo la idea del Todo, pero no soy director». Bueno, eso puede traer inconvenientes, incluso monstruosos, como el director al que se cambia como a un perro en la *belle époque* de Hollywood. «¡Estás traicionando mi idea!»! ¿Está completamente equivocado el productor, si es él quien tuvo la idea? Como yo no conozco para nada esta situación, me digo que al menos en nuestros conceptos, podemos ya situar este productor ideal y constatar que sin duda es un empleo ideal. Y sé ve bien por qué el cine conlleva productores, incluso independientemente de las cuestiones de dinero. Los productores son tipos que, al menos teóricamente, tienen ideas. Tienen la idea para hacer un film. ¿Quién sabe quién va a poder hacerlo?

Me cruzo con un texto de los *Cahiers du cinéma* que me da alegría. Y entonces me informé. Parece que es de un productor. El tipo se llama Toscan du Plantier. *Cahiers du cinéma*, número 325, junio del '81<sup>19</sup>. Yo no sé si es verdad o mentira lo que dice el texto, pero es muy bueno, muy, muy bueno. Está claro que Toscan du Plantier, en tanto productor, juega un poco al gran productor de Hollywood. Es sobre esto que quisiera terminar.

Lo que me interesa es que nos cuenta la siguiente historia, en esta entrevista muy interesante de los *Cahiers*. «Recientemente tuve dos ideas para hacer un film», dice. Pongan atención a todas las palabras, es muy importante. Excluimos la respuesta insolente, la interrupción insolente: «¿por qué no las realizaste, pobre tipo?» Eso sería idiota. En tanto productor, tiene ideas de Todo, y busca alguien para hacer un film. «Tuve dos ideas», dice. «Eran buenas mis dos ideas. Y me dije: ¿quién sabe quién va a poder realizarlas?». Y agrega—presume mucho, no sé bien qué es, pero tiene aires de coqueto—: «En los dos casos desconfiaba, al menos un poco. Y como no tenía nada mejor, tomé dos directores, les dije mi idea y se las encargué». Me parece una vieja técnica de Hollywood, ¿no? Una vez más, puede ser que no sea verdad, pero nos da igual, desarrollo un ejemplo ideal.

Y dice que su primera idea era mostrar un medio peor que hostil, absolutamente indiferente a lo que va a pasar, al acontecimiento. Va a pasar

<sup>19</sup> Toscan du Plantier, «Situation du Cinema Français II - La Production - La Technique», *Cahiers du Cinéma*, nro. 325, junio 1981,

algo increíble, un pequeño grupo de mujeres al cual nada predestina a ello, va a apropiarse de la palabra, va a tomar la palabra y de cierta manera va a imponer su palabra en un medio que verdaderamente no está habituado en ningún aspecto. Esa era mi idea del film *Las hermanas Bronte*<sup>20</sup>, dice. Esa era su idea. Se ve bien que es literalmente una idea de un Todo, es decir la idea de un cambio en un Todo o de la producción de algo nuevo. Eso funciona muy bien con nuestros conceptos. Tres chicas, a quienes nada predestinaba a ello, van a tomar la palabra e imponerla en Inglaterra que, en ese momento, verdaderamente no es favorable a semejante cosa. Es así como él ve su idea del film.

Segunda idea. Y allí se vuelve cada vez más presumido. «Yo siempre me siento una mujer», dice. «Tengo un devenir-mujer muy profundo». Se equivocó al atribuirse eso, todos lo tenemos, ustedes saben. «Tengo un devenir mujer muy profundo, entonces soy muy sensible a la situación de la mujer». Es un poco «retro». Resumo, pero remítanse al texto: «Tenía una segunda idea, hacer un film sobre la mujer y el valor mercantil». Vemos su idea: las mujeres son como el cine, están totalmente atrapadas en el dinero, en un sistema de dinero. ¿Es verdad? Yo diría que no. No, Toscan du Plantier, no es verdad. Sí hay un mercado de la pintura, y el mercado no invadió ningún arte como lo hizo con la pintura. La música no está invadida por el mercado, salvo alguna... y no a ese punto. La literatura no está invadida por el mercado. No es grave lo que pasa con el mercado para la literatura. Pero la pintura está verdaderamente invadida, determinada, dominada por el mercado. Y bien, las mujeres son como la pintura, según Toscan du Plantier. La confrontación con el valor mercantil... Es preciso que la mujer haga dinero, o que lo promueva, que haga girar el dinero, que lo haga circular. He aquí su triste condición. «Yo tenía esta idea», decía Toscan du Plantier, «y así es que quería retomar —pues no habría sido una idea suficiente— *La dama de las camelias*». Allí no podemos discutir. Si es verdad lo que dice, tuvo una idea. Considerar *La dama de las camelias*, tema clásico, como remitiendo a la idea de la confrontación perpetua de la mujer con el valor mercantil. Para él, es su versión de *La dama de las camelias*. Su padre la viola, pero eso le reporta dinero. Después de eso la distribuye, la vende, lo cual le reporta dinero. Los hombres van a pasársela, en relaciones que se hacen al mismo tiempo, todo lo cual reporta más dinero. Ella tiene tisis. ¿Qué es la tisis para ella? Espiritualmente, dice Toscan du Plantier, es una enfermedad del trabajo. Después ella

<sup>20</sup> André Techiné, *Les soeurs Brontë*, 1979.

misma tiene mucho dinero. ¿Y qué pasa luego? Un joven se enamora de ella. ¿Y qué hace? Una pieza que va a reportar dinero. La pobre revienta (*risas*). Todo el dinero que gira a su alrededor, que ella promueve... Es la mujer y el valor mercantil, la mujer que no escapa a un valor mercantil.

Son ideas, *Las hermanas Bronte* y *La dama de las camelias*.<sup>21</sup> Y Toscan du Plantier dice: «Voy a elegir a mis directores y les digo que aquí está la idea, el todo». Yo no veo nada chocante en eso. Se trata siempre de mi problema: ¿quién es el autor del film? ¿Y qué es lo que hacen por detrás? En efecto, yo vi una de las películas, y es verdad lo que dice. Es menos seguro que haya tenido la idea tan puramente como pretende. Pero después de todo, hay razones para creerle. Dice: «¡No saben lo que me hizo el director de *Las hermanas Bronte*! Me lo transformó en la historia de tres hermanas que sólo piensan en la castración del hermano» (*risas*). Dice, al menos, que quedó pasmado. No sé si será cierto, no vi ese film...

Intervención: Sí, es cierto.

Deleuze: Ven, entonces. La idea del Todo, el Todo tal como el productor lo concebía, implicaba a tres mujeres que van al exterior, rompen las barreras, toman la palabra. Bueno, podemos decir que es una mala idea, podemos decir lo que ustedes quieran, pero es una idea. Puedo decir que tres mujeres que se estrechan alrededor del hermano y lo castran es otra idea, orientada totalmente de otro modo. Y si esto es así, podemos decir que finalmente el psicoanálisis ha golpeado otra vez.

He visto *La dama de las camelias*, y es absolutamente cierto lo que dice Toscan du Plantier. El Todo fue completamente traicionado, pues lo que se ve, lo que es sugerido constantemente y mostrado en las imágenes, es que la tisis no es en absoluto una enfermedad del trabajo, sino una enfermedad psicosomática. Enfermedad psicosomática que viene de la culpabilidad que experimenta la pobre chica, por las relaciones culpables que tiene con su padre. Allí de nuevo, el psicoanálisis golpeó por segunda vez, al transformar una buena idea fílmica en lamentable idea psicoanalítica. En un caso semejante, ven que podemos, en razón de nuestros criterios, plantear la pregunta ¿quién es el autor del film?, con una respuesta relativamente constante y sus variaciones correspondientes.

<sup>21</sup> Mauro Bolognini, *La dame aux Camélias*, 1981.

Una vez dadas mis tres instancias, el autor del film es aquél que concibe la idea y que determina los movimientos, es decir, los movimientos temporales, los planos que van a expresar la idea y que operan el encuadre de los objetos. Pero eso no excluye en absoluto que haya un encuentro entre muchas personas: el operador de cámara, el decorador, el realizador —a los que, una vez más, yo colocaría en un mismo bloque—, el director y el productor. Los tres pueden estar reunidos en la misma persona. Yo diría que el productor ideal es aquél que concibe la idea, es decir, el Todo que sólo tiene existencia pensada. El director es el gran agenciador de los planos. El operador de cámara -decorador-realizador es aquél que determina los objetos que entran para cada plano. Cuando las tres personas hacen una, no hay problemas acerca de quién es el autor del film. Y creo que hay posibles problemas, por ejemplo entre el productor y el director, en el caso privilegiado, ideal, que acabo de citar. Con todas las traiciones que ustedes quieran, porque evidentemente a veces la traición se produce en el sentido inverso: el productor que tiene una idea de mierda, verdaderamente nula, mala, y le basta con un director genial para enriquecerla.

Es entonces a este nivel que se plantearía la pregunta ¿quién es el autor de un film? La próxima vez continuaremos, y les pediré encarecidamente que piensen en mis inquietudes, y digan lo que tengan para decir.



V.  
Recapitulación.  
Las tres tesis  
sobre el movimiento  
y su relación con el cine.

*1 de Diciembre de 1981  
Primera parte*

Voy a comenzar por una recapitulación muy rápida de la primera parte, que está actualmente terminada. Hecho esto, deseo de todo corazón que algunos de ustedes hablen, principalmente sobre las graves dudas que he expresado, la severa autocrítica que hice la semana pasada. Después tendré que ir a la secretaría por cuestiones de U.V.<sup>1</sup>, y finalmente abordaremos la segunda parte de nuestro trabajo. Haría falta que esto fuera bastante rápido.

Decía que es necesario, en todo caso lo es para mí mismo, quizás no para ustedes, señalar los puntos en los que estamos.

Decía que acabamos una primera parte. Para fijar las cosas, podríamos darle un título; estuvo centrada sobre algo como: «Tres tesis de Bergson sobre el movimiento», «Tres tesis bergsonianas sobre el movimiento». Y después de todo, idealmente, no soy yo quien da lecciones. Pero si tuviera que dar un título al conjunto de lo que hacemos este año, le llamaría algo así como: «Lección bergsoniana sobre el cine». Entonces querría recapitular estas tres tesis de Bergson sobre el movimiento señalando al nivel de cada una el con-

<sup>1</sup>UV: Unidad de valor, especie de valor de crédito otorgado en la Universidad por la aprobación de los cursos que en ella se dictan.

tenido de la tesis, pero también -puesto que todo eso está ligado, según las reglas que nos hemos dado- el problema que deriva de ellas para nosotros, en cuanto a una vaga reflexión sobre cine y filosofía.

Comienzo entonces muy en orden. Pero cada vez que tengo una tal ansia de orden al principio, no sé en qué se convierte a medida que avanzo.

Primera tesis de Bergson. Es la más conocida, es la que todo el mundo conoce un poco. Yo diría: «Los cortes inmóviles no nos dan el movimiento, nos permiten solamente reproducirlo o percibirlo en condiciones artificiales, que son las del cine». Al nivel de esta tesis, crítica bergsoniana del cine y del principio mismo del cine en cuanto al movimiento.

¿Cuál es el problema para nosotros al nivel de esta tesis, la más conocida, la de la imposibilidad de reconstituir verdaderamente el movimiento por cortes inmóviles? Lo vimos, así que no vuelvo sobre estos puntos, lo resumo, doy los resultados. Aquí hablamos en nuestro nombre. Y no digo que sea contra Bergson, ni digo que Bergson lo hace, él nos deja en el vacío respecto de esto, no puede hacer todo. Digo que todo eso es muy posible. Ni una objeción, nada que decir. Eso es muy posible, pero no impide que de la artificialidad de la condición no podemos concluir la artificialidad de lo condicionado. No es legítimo. No porque las condiciones de producción sean artificiales, la producción o el producto es él mismo artificial. No puedo concluir lógicamente lo uno de lo otro. De modo que podríamos decir: «¡Pero de acuerdo! Las condiciones de la reproducción del movimiento por el cine son completamente artificiales». Eso no quiere decir que la percepción cinematográfica del movimiento sea artificial. Para nada, no necesariamente.

Aún más, mi pregunta es esta: ¿no está el cine, por el contrario, en virtud de estas condiciones artificiales de la producción del movimiento, en situación de extraer una percepción pura del movimiento o lo que es lo mismo —me justificaré después— una percepción del movimiento puro, que nos serían dadas en la percepción natural? ¿Por qué? Porque la percepción natural implica fundamentalmente una percepción impura del movimiento, es decir, una percepción mixta.

Yo diría que este primer problema, correspondiente para nosotros a la primera tesis bergsoniana, es el problema de la percepción del movimiento en el cine. ¿En qué se distingue en naturaleza la percepción del movimiento en el cine de la percepción llamada «natural»? He aquí la primera tesis y el primer problema.

Segunda tesis bergsoniana. Tiene en cuenta a la primera, se encadena con la primera. Consistiría en decirnos que además hay dos maneras de reproducir el

movimiento con cortes inmóviles. La primera tesis no las distinguía. Primera manera: se lo reproduce en función de instantes privilegiados, en función de formas encarnándose, de formas captadas en el movimiento de su encarnación, de su actualización. Segunda manera de reproducir el movimiento: se lo reproduce con instantáneas, es decir, instantes no privilegiados, instantes cualesquiera. ¿Cómo se definen? Por su equidistancia. No vuelvo sobre todo eso, recapitulo lo que me interesa para lo que sigue.

Bergson nos dice que la primera reproducción del movimiento es propia de la ciencia y de la metafísica antigua. Y que la ciencia y la metafísica antigua sacan de allí la idea de que el tiempo es segundo con relación a la eternidad. La segunda manera, por el contrario, define la ciencia moderna. Y ella reclama, aún más, hubiera podido y hubiera debido suscitar una nueva metafísica —aquella que Bergson pretende hacer—.

Ven entonces que la situación es muy, muy ambigua, tratándose aquí de un cumplido. Es verdad que al nivel de la primera tesis hay una crítica bergsoniana del cine. Es verdad, y él no vuelve sobre eso. Pero al nivel de la segunda tesis, que representa un nivel más profundo, es infinitamente más complejo, puesto que haciéndose la reproducción cinematográfica del movimiento no en función de instantes privilegiados, sino en función de instantes cualesquiera, es decir de un mecanismo de cortes equidistantes de las imágenes, hay una liberación del tiempo. El tiempo es tomado como variable independiente, lo cual es el hecho fundamental de la ciencia moderna. Es en ese momento que existen todas las posibilidades de una nueva metafísica.

Extraigo para nosotros el problema de esta segunda tesis. Es que el cine no puede definirse más que como la reproducción del movimiento según la segunda manera. Y allí está la verdadera ruptura, la auténtica novedad del cine. Pueden tener aparatos de proyección, pero en tanto estos aparatos estén fundados sobre el primer modo de reproducción del movimiento, es decir en función de instantes privilegiados y no de instantes cualesquiera equidistantes, tienen todo lo que quieran, pero no tienen nada que puedan llamar presentimiento del cine. Puede haber cosas que se asemejan, pero que se asemejan muy groseramente. Es la reproducción de la segunda manera la que define exclusivamente al cine.

Problema para nosotros. Es preciso que tomemos la hipótesis bergsoniana literalmente: ¿no ocurre desde ese momento que el cine no solamente reclama una nueva metafísica, sino que de cierto modo se presenta de la manera más inocente como esta nueva metafísica? Y una vez más, la mediocridad de la producción corriente no es una objeción. Mi cuestión no es esa. Puede

ser buena metafísica o muy mala metafísica. Pero buena o mala, ¿no está ligada indisolublemente al cine la idea de que el cine es algo del orden de una metafísica, es decir, la metafísica del hombre moderno por oposición, por diferencia con la metafísica antigua? De modo que no habría que hablar de cine y metafísica, sino del cine en tanto metafísica, bajo qué forma y qué género de metafísica. Creo que es L'Herbier quien proponía la palabra «cinemetógrafo» en lugar de «cinematógrafo». Creo... habría que verificarlo... me quedó en la cabeza. ¿No quería L'Herbier decir algo así? El cine en tanto metafísica moderna, que corresponde a este descubrimiento de la ciencia moderna: la reproducción mecánica del movimiento, es decir, la reproducción del movimiento en función de instantes cualesquiera, en función de instantes equidistantes y ya no como antes, en función de formas encarnándose, es decir, de instantes privilegiados.

Yo diría que mientras el primer problema era el de la percepción en relación al cine, este segundo es el del pensamiento en relación al cine.

Tercera tesis bergsoniana sobre el movimiento. Aquí se trata de un nivel aún más complejo. Consiste en decirnos que si es verdad que los instantes son cortes inmóviles del movimiento, el movimiento en el espacio es por su parte un corte móvil de la duración, es decir, expresa un cambio en el Todo. No tengo que justificar estas equivalencias puesto que hemos pasado horas en ello. Si los instantes son cortes inmóviles del movimiento, el movimiento, por su parte, es un corte móvil de la duración, es decir, expresa un cambio en el Todo.

¿En qué consiste el problema correspondiente para nosotros? En la tentativa que hicimos de forjar o de apoyar el concepto de perspectiva temporal, por diferencia con la perspectiva espacial, y de considerar la perspectiva temporal como propia a la imagen-cine.

Salió de allí —e insisto porque es algo que adquirimos, que podemos siempre poner en cuestión, pero que habíamos terminado la última vez— un análisis de la imagen-cine, o imagen-movimiento que distingue, por el momento, tres niveles o tres aspectos.

Primer aspecto: los objetos instantáneos presentados por la imagen, lo que Pasolini llama los cinemas, a través de lo cual definimos el concepto cinematográfico de «encuadre».

Segundo aspecto: el movimiento relativo y complejo entre estos objetos, a través del cual definimos el plano, el plano temporal.

Tercer aspecto: el Todo —es decir la Idea— al cual el movimiento relaciona los objetos, puesto que el movimiento expresa un cambio en un Todo. El

Todo ideal al cual el movimiento relativo relaciona el conjunto de los objetos. Lo cual nos había permitido definir al menos un aspecto del tercer gran concepto cinematográfico, el «montaje». ¿Cómo el plano, es decir el movimiento relativo entre objetos encuadrados, va a relacionar estos objetos a un Todo? Y distinguíamos tipos de montaje - montaje dialéctico, montaje cuantitativo, montaje intensivo— según la manera en que el movimiento en el espacio podía expresar un cambio en el Todo.

Estos tres aspectos —los objetos, el movimiento entre los objetos, el Todo al cual el movimiento relaciona los objetos— están constantemente en circulación unos con otros. En efecto, la duración del Todo se subdividía en sub-duraciones correspondientes a los objetos, al igual que los objetos se reunían en el Todo por intermedio del movimiento, por intermedio del plano temporal, es decir del movimiento relativo. De modo que, para terminar este punto, diría que hay como un silogismo cinematográfico, con tres términos, siendo el término medio el plano, es decir el movimiento relativo, la perspectiva temporal o el corte móvil, el movimiento relativo que relaciona los objetos al Todo y que divide el Todo conforme a los objetos. Entonces, por intermedio del término medio, del movimiento relativo, se produce allí toda una especie de rica comunicación.

Estamos allí. Puedo decir que nos hizo falta todo este tiempo para intentar definir lo que llamábamos la imagen-movimiento o la imagen-cine, y aprovechar para definir conceptos de cine ligados a ella. Un punto, es todo. Quiero decir, estamos muy lejos de haber terminado con la imagen-movimiento: ¿en qué consiste, de qué está hecha, cómo opera? Tenemos seguramente, a grosso modo, una definición de la imagen-movimiento. Pero nada más, ninguna otra cosa.

Señalo que los textos de Bergson sobre los que me apoyé en la primera parte bergsoniana de nuestros análisis se refieren, ante todo, a *La evolución creadora*, capítulos 1 y 4; accesoriamente, no lo cité pero encontrarán allí todo tipo de textos confirmando estos temas, *El pensamiento y lo moviente*<sup>2</sup>; y también accesoriamente, textos del libro precedente a *La evolución creadora*, *Materia y memoria*, del último capítulo y de las conclusiones. Notarán que aún no abordé lo que sin embargo anuncié como un tema de nuestro trabajo este año, no abordé frontalmente *Materia y memoria*.

Para cerrar, para resumir esta recapitulación, incluso si conservamos el conjunto de las definiciones precedentes que conciernen a la imagen-

<sup>2</sup> Henri Bergson, *El pensamiento y lo moviente*, Espasa-calpe, Madrid, 1976.

movimiento, ahora nos encontramos frente a la tarea de un análisis de la imagen-movimiento. De repente, tenemos un acceso directo a *Materia y memoria*. Aunque *Materia y memoria* fue anterior a *La evolución creadora*, puede muy bien ser que algunas de sus direcciones -que sólo serán retomadas después— vayan más lejos que los libros ulteriores, que *La evolución creadora*.

Parte 2

EL CAPÍTULO I  
DE *MATERIA Y MEMORIA*

# VI.

## Introducción al análisis de la imagen-movimiento. Crisis de la psicología clásica, fenomenología y bergsonismo.

1 de Diciembre de 1981  
*Segunda parte*

Hay algo que va a ser muy importante para nosotros en el futuro. Terminamos una primera parte de nuestro trabajo, lanzo entonces la segunda parte. Y quisiera aquí proceder incluso por fórmulas abruptas. No pueden completarlas todavía, salvo aquellos que ya conocen a Bergson, pero es preciso que las conserven como pequeños faros, como pequeñas luces. Esto tomará forma más tarde.

Si intento resumir el conjunto de *Materia y memoria*, les diría que imaginan que es un libro que nos cuenta lo que sigue. Es una historia. Hay dos tipos de imágenes, a unas las llamamos «imágenes-movimientos», y a las otras «imágenes-recuerdos». Son dos tipos de imágenes. Desde un cierto punto de vista, estos dos tipos de imágenes difieren en naturaleza, desde otro punto de vista, pasamos de un tipo a otro por grados imperceptibles. Es curioso. Evidentemente haría falta que esto les parezca muy, muy interesante, pues no son cosas tan corrientes.

Hago intervenir esto ahora por razones muy precisas. He aquí que nos enteramos de repente -nada nos lo hacía prever todavía- que la imagen-movimiento, que hemos pasado largas horas intentando definir, es sólo un tipo de imagen.



¿Cómo se distinguen entonces los dos tipos de imágenes? Me quedo verdaderamente en señas generales. Supongan que las imágenes-movimiento son en cierta forma peliculares. Son superficies. En efecto, son planos, planos muy especiales, puesto que son planos temporales -vimos esto, ya está sabido—, pero eso no quita que sean superficies. Las otras imágenes son las imágenes-volumen. Lo interesante no es tanto la palabra «recuerdo», aunque veremos hasta qué punto puede serlo. Estas imágenes son directamente nuestra orientación hacia la cuestión del tiempo. Las perspectivas temporales ya nos orientaban hacia esta cuestión. Las imágenes-recuerdo serían voluminosas, mientras que las imágenes-movimiento son superficiales. Y digo esto sin juicio de valor, pues lo superficial es tan bueno como lo voluminoso.

Habría entonces dos tipos de imágenes. Entonces no hemos terminado. Ya estábamos enmarañados en un tipo de imagen y nos enteramos de que luego va a haber otro, y de que sin duda toda la solución, si es que la hay, vendrá de la relación entre ambos.

Pero por el momento debe apremiarnos un presentimiento. Ya mostramos que había una presencia de las imágenes-movimiento en el cine. Aún más, vino a nosotros la siguiente sospecha: ¿no es el cine el que inventa las imágenes-movimiento? ¿No es por él, en él, que la imagen-movimiento se desencadena o que se descubre? Pero podemos continuar con nuestros presentimientos confusos: «¡Oh! ¿No habría también en el cine otro tipo de imágenes? ¿No habría imágenes-volumen?».

Dejamos entonces de lado el prefacio de *Materia y memoria*, puesto que en los libros de filosofía los prefacios son muy difíciles. Es cierto que en filosofía, en todo caso, el prefacio es algo que hay que leer después y no antes. Si atacamos *Materia y memoria* por el primer capítulo -intento hacer lo mismo, resumirlo de una manera muy grosera, sin que podamos comprender todavía lo que quiere decir-, yo diría que Bergson se ocupa en él exclusivamente del primer tipo de imágenes, la imagen-movimiento. ¡Ah, bueno, eso nos conviene! Nos conviene puesto que eso es lo que nos hace falta, estamos allí. ¡Alegría!, entonces. Vamos a comenzar por el primer capítulo.

Se trata de un análisis de la imagen-movimiento. Una vez más, ahora tenemos derecho de entregarnos a él, supuesta ya la definición de la imagen-movimiento, sobre la cual pasamos tres sesiones. Intento resumir este análisis de la imagen-movimiento tal como aparece en este primer capítulo de *Materia y memoria*. Es extremadamente simple y ya fija puntos de terminología fundamentales. Todo el primer capítulo se refiere a que hay tres especies, tres tipos de imágenes-movimiento. Él no usa exactamente estas palabras

bajo esta forma, pero ustedes verán que las cosas están. La imagen se divide en dos: la imagen-movimiento y la imagen-recuerdo. Dejamos de lado la imagen-recuerdo, no podremos abordarla hasta dentro de mucho tiempo. La imagen-movimiento se divide en tres. Unas son imágenes-percepción, otras son imágenes-acción, y las otras imágenes-afección. La imagen-movimiento comprendería tres tipos de imágenes muy distintas, aunque están también muy ligadas. Les pido que presientan también la riqueza de tal distinción —si se revelara fundada después de un análisis que nos queda por hacer—, los ecos que ya tiene con la imagen-movimiento en el cine. En efecto, ¿no mezcla directamente la imagen-movimiento en el cine imágenes que podremos llamar imágenes-percepción, imágenes que podremos llamar imágenes-acción, imágenes que podremos llamar imágenes-afección, según un ritmo que es el ritmo del cine? Es posible, veremos.

Estamos allí. Esto nos precipita entonces hacia la segunda parte de nuestro trabajo. Si la primera parte eran las tesis sobre el movimiento, de donde salía la definición de la imagen-movimiento, nuestra segunda parte será el análisis de la imagen-movimiento y de los tipos de imágenes-movimiento.

Queda en ustedes decir si tienen observaciones para hacer en cuanto al punto en el que estamos, es decir, en función de las tres sesiones precedentes y el principio de esta... sean cosas que me ayuden, sean vuestras opiniones sobre todo esto.

Comtesse: Quisiera plantear una cuestión a propósito del último curso, en el que abordaste la cuestión de la relación del movimiento ya no con una forma, como en la tradición filosófica clásica —Aristóteles, por ejemplo—, una forma que informaría una materia que se actualizaría en esta forma, que supone ya sea el concepto de una materia exterior -como por ejemplo el material de un escultor-, ya sea el concepto de una materia interior -en Aristóteles, por ejemplo, donde hay una progresión hacia una forma divina-, sino otro concepto de materia que a mi parecer tu casi jamás despejaste hasta aquí y que está justamente ligado a una caída. Puesto que en ese momento el movimiento cae en una materia que es oscura, que es críptica, que es aterradora, que es cenagosa o asfixiante, etc. y que encontramos en los filmes expresionistas alemanes. Después, al mismo tiempo que existe esta caída del movimiento en una intensidad = cero, que distribuye el régimen del alma sensible o insensible, hay otro movimiento que bosquejaste, que es el movimiento correlativo de dicha caída, el movimiento de elevación hacia lo divino.

Así pues, una materia oscura y lo divino. Cuando pensamos justamente esa relación de la caída y de la elevación, la cuestión que se plantea, entonces, y que la cuestión de la imagen-movimiento replantearía en el cine es: ¿no permanecemos en algo que no sería en absoluto un régimen de muerte o un régimen de vida, sino de alguna manera el puente entre los dos, y que sería tan importante como los dos extremos, puesto que sería un régimen en el cual nada está totalmente en movimiento, salvo en movimiento relativo, y nada está total o enteramente detenido, en una detención absoluta, que sería justamente la cuestión de la relación de la imagen-movimiento con un régimen de enfermedad? Dicho de otro modo, un régimen que se definiría como esta especie de alternativa o de oscilación: caída y elevación entre la vida o la muerte, o entra la vida y la vida-vida orgánica, vida divina—. ¿No estaría este régimen de enfermedad justamente ligado a la imagen-movimiento?

Y aquí podemos referirnos a muchas cosas o muchos textos en los que Blanchot interroga la relación de la obra de arte con la enfermedad. El régimen de la enfermedad es la imposibilidad de pensar, como dice Blanchot, el abismo, lo extraño absoluto, lo desconocido, lo neutro o, dicho de otra manera, el afuera. Es decir, la imposibilidad. El régimen de enfermedad como imposibilidad fundamental de pensar la muerte en tanto tal, es decir la imposibilidad de pensar una afirmación de vida que no negaría ni afirmaría la muerte, sino que la pensaría.

Dicho de otro modo, si pensamos ese régimen, se renovarían incluso el concepto que permanece en el discurso que tú has sostenido, un concepto enfermizo, el concepto de materia críptica, oscura, nocturna. Con un concepto semejante, se permanece extraño a sí mismo, es decir «enfermo», en el sentido, por ejemplo, en que Nietzsche decía en la *Genealogía de la moral*, en tanto definía ese régimen de enfermedad: «Permanecemos extraños a nosotros mismos, no podemos hacer otra cosa que tomarnos por algo distinto a lo que somos. Cada uno es lo más lejano de sí mismo»<sup>3</sup>.

¿No se plantea la cuestión de la relación de ese régimen de enfermedad con la imagen-movimiento?

Es un régimen de enfermedad que plantearía incluso de otra manera el problema que abordaste al principio, respecto de la cuestión del movimiento en Bergson y la paradoja de Zenón. Porque tú tomaste la paradoja de Zenón a la manera en que Bergson la percibía. Ahora bien, la paradoja de Zenón

<sup>3</sup> Friedrich Nietzsche, *Genealogía de la moral*, Alianza, Bs. As., 1998. Prólogo, pp. 17-18.

es más bien un desafío que él lanzaba. La cuestión no es si hay movimiento o si lo descubrimos andando, lo cual es muy fácil. Ya no la cuestión del movimiento, sino de la inmovilidad. Ya no si Aquiles va a alcanzar a la tortuga. Emplea esta pequeña historieta o este pequeño relato del espacio divisible, todo el mundo sabe que eso permanece al nivel del relato. La cuestión que planteaba Zenón, que pertenece precisamente al régimen de la enfermedad, no es la cuestión de alcanzar o no algo -Aquiles alcanza la tortuga, la flecha alcanza el blanco—, es la cuestión de la imposibilidad de comenzar un movimiento. Dicho de otro modo, la cuestión de la ausencia de movimiento, de la inmovilidad. Dicho de otro modo, la cuestión del régimen de la enfermedad. Cuestión que justamente los filósofos de la época clásica—Platón, Aristóteles, etc.— buscaron resolver. Y que quizás sólo Nietzsche, en el *Zaratustra*, abordó de otra manera, recogiendo el desafío de Zenón y colocando en otra parte, de otra manera, el régimen de enfermedad. Está el salto de Zaratustra frente a la mujer «vida». Y el salto es un movimiento, pero el movimiento se detiene, se interrumpe, se paraliza cuando Zaratustra se ve en el ojo gigantesco, en el ojo aterrador del fin de la vida. En ese momento está petrificado. Entra en esa petrificación que insiste sin cesar en el texto de Nietzsche, cuando habla de la noche glacial, del instante eterno de petrificación. Y es en ese momento que la vida, ella misma en el régimen de enfermedad, se encuentra a Zaratustra y puede plantearle la cuestión: «Tú no me amas, y mucho menos tanto como dices»<sup>4</sup>.

Intervención: Lo que me sorprendió a través tuyo, es la insistencia en hablar de la caída. No digo que no va... Deleuze habla de la caída, de la muerte, de la ciénaga. Incluso Bergson hablaba de eso. Él olvida una sola cosa, y lo he apuntado. Lautreamont dice que hay que saber arrancar bellezas literarias -literarias u otra cosa- hasta en el seno de la muerte. Pero estas bellezas no intervienen en la muerte, y eso es importante. Él parte siempre del régimen de enfermedad, pero olvida la otra vertiente, que es igual de importante.

Deleuze: ¡Bien! Quisiera decir cómo reacciono frente a lo que acaba de decir Comtesse. Es perfecto. Me satisface profundamente porque es el tipo de repercusiones que desearía, y que estoy seguro que muchos de entre ustedes tienen. Él nos habla de las repercusiones personales que tuvo todo aquello.

<sup>4</sup> Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, Alianza, Bs. As., 1995, «La segunda canción del baile», página 312.

Así pues, no pretendo en absoluto hacer la menor objeción. Las repercusiones personales son sagradas por naturaleza. Pretendo solamente expresar, a grosso modo, mi punto de vista sobre el tema que Comtesse bosquejó.

Algo me interesa mucho. Él nos decía -si lo seguí bien- algo como que los movimientos son finalmente cualificados, y no sólo cualificados en el sentido físico; serían cualificados en el sentido metafísico. Pues él insiste —por razones que conozco bien, que son sus propios intereses filosóficos— en lo que acaba de decir sobre salud-enfermedad y en cómo el movimiento expresionista no puede ser captado independientemente de una cierta evaluación de la enfermedad e incluso de una relación pensada con la muerte. Me digo que sí, que evidentemente tiene razón. Todo depende de lo que elija como film. Es muy exacto, va muy bien con algunos filmes. De otros diríamos que son más bien una especie de ajuste de cuenta y recuperación del problema del bien y del mal. Los expresionistas alemanes en el cine tuvieron una especie de verdadera inocencia para volver a comenzar desde cero el problema del bien y del mal. Entonces, si intentamos decir en qué los hombres de cine son naturalmente metafísicos, basta con pensar en las maneras en que Lang, por ejemplo, plantea el problema del bien y del mal. Bueno... Comtesse es sensible a algo que sería más Murnau —u otros-, que es un problema de enfermedad, un problema salud-enfermedad. Tiene toda la razón.

Hago sólo dos observaciones, siempre en mi preocupación por el orden. Cuando introduje, por ejemplo, este tema del expresionismo la última vez, era como ejemplo de montaje entre tres tipos de montaje. Es preciso que siempre tengan esto en cuenta. Algunos de ustedes ya han tenido reacciones interesantes. Una de ellas consistió en decirme: «De acuerdo, pero finalmente el verdadero montaje y la verdadera fuerza del montaje está al nivel del montaje intensivo, es decir, en el tercer tipo, y los otros sólo pertenecen verdaderamente al cine cuando recogen algo de la intensidad». Pero por mi parte definía el montaje expresionista únicamente por esto: dada la pregunta por cómo un movimiento relativo en el espacio puede expresar un cambio en un Todo —que era nuestro problema-, la respuesta expresionista era que el movimiento relativo en el espacio puede relacionarse y relacionar los objetos a un Todo, es decir a un cambio en el Todo, bajo la condición de que desprendamos una intensidad del movimiento.

Es a partir de allí que Comtesse enlaza con la cuestión de la materia, de la caída en la materia, de la salud y de la enfermedad. Yo digo que tiene razón y que eso es la metafísica del expresionismo. Y mi pregunta sería: ¿es ya al nivel de la imagen-movimiento, como dice Comtesse, que el conjunto de

estos problemas —que yo no pretendía plantear— pueden ser planteados? ¿O para llegar a su planteamiento pleno hará falta hacer intervenir la segunda naturaleza de la imagen, la imagen-volumen, cuyo análisis les propuse aplazar hasta mucho más adelante? Al punto que la metafísica como cine simplemente no se decidirá al nivel de la imagen-movimiento, sino evidentemente en la relación del volumen y del movimiento. Y es solamente allí que podría reunir temas como los de Comtesse, es decir, la cuestión del pensamiento, de la enfermedad... Pero todo lo que dices me parece perfecto. Yo sólo podría llegar allí donde tú estás bastante tiempo después, en virtud de este problema que me preocupa: ¿hay dos tipos de imágenes? ¿Cómo se pasa de una a la otra? ¿Y en qué eso sería el Todo del cine? Pero si no fuera por eso, perfecto, perfecto.

Comtesse: En la medida en que cineastas como Pasolini, Marguerite Duras, o bien Godard, plantearon la cuestión del cine como cuestión de la ausencia de movimiento, en la propia imagen-movimiento...

Deleuze: Completamente. Pero creo que estamos armándonos para comprender totalmente la ausencia de movimiento en el cine. No nos resultará muy difícil. Incluso sería una objeción benigna, que no llega a conformar una objeción, preguntarnos qué hacemos con la ausencia de movimiento. Es una pregunta fácil.

Intervención: Me pregunto si haber introducido esta mañana la idea de la imagen-volumen, no fue también una cuestión prematura.

Deleuze: Sí, seguramente. Pero podemos arrojar así como así una cuestión que tomará su sentido más tarde. Tienes razón. Sí, fue prematuro.

Por mi parte, decía una cosa muy, muy simple cuando hablaba de lo que se llama un productor ideal. Es bastante concebible la posibilidad de que alguien diga: «Sí, tengo la idea de un film. Yo no lo hago, no está en mí hacerlo». El productor es alguien que puede tener la idea de un film. Y tuve la necesidad de ese ejemplo puesto que en ese momento intentábamos decir lo que es una idea en el cine. Sí, tener la idea de un film es posible. De allí la situación de Hollywood, donde los productores podían tener ideas de filmes y tratar a los directores como especies de domésticas: «¡Vamos, tú vas a realizar esto! ¡Hazlo!». Y después, si no lo hacía bien o si hacía otra idea, si intentaba otra

idea: «¡Ah, no! ¡Tú, detente! Tomamos otro director». No era para defender un régimen tan duro que yo decía eso, sino en función de mis tres aspectos de la imagen-movimiento, para marcar en qué sentido estos tres aspectos -es decir, los objetos, el movimiento y el Todo- eran constantemente inseparables y, sin embargo, podían ser efectuados por funciones diferentes —función operador de cámara-decorador, función director, función productor- o bien podían estar reunidos en el mismo personaje.

Así como todo eso constituye diferencias de acentos, está claro que los tres montajes, los tres tipos de montaje que intentaba distinguir se mezclan todo el tiempo, pero hay un acento emitido particularmente a veces sobre la cantidad de movimiento, a veces sobre la intensidad de movimiento, a veces sobre la oposición de movimiento. Hay directores que adjudican más o menos importancia al encuadre, otros al plano y al guión técnico, otros al montaje, etc. Son como polos, no son cosas separadas.

Vamos a comenzar entonces nuestra segunda parte sobre esta historia del análisis de la imagen-movimiento. Tengo que ir a la Secretaría. ¡Descansen!

Intervención (*al inicio inaudible*): Me parece que el ojo no es más que una brecha, que lleva como una prolongación del cuerpo hacia la imagen. Al punto que si tomas el último de los tres aspectos de la imagen-movimiento, la afección, me digo que cuando estamos en él, la imagen-movimiento deviene en seguida una imagen-volumen, es decir, el volumen de mi cuerpo.

Deleuze: Voy a decirte que es un excelente ejemplo de aquello que yo soñaba. Tienen todo el derecho. Una vez dicho que escuchan muy bien, se adelantan, extienden... Tienen perfectamente derecho a hacerlo. Ahora bien, acabas de decir algo en lo cual extiendes completamente. Yo hago un trabajo un poco extraño, digo: «¡Oh! Bueno, de acuerdo, si tú quieres... si esa es tu dirección...» Lejos de mí la idea de impedirles ir en una dirección -no podría aun si quisiera-. Sin duda ustedes lo saben tanto como yo. No es cuestión de si yo estoy o no de acuerdo.

Si retomo cada palabra de lo que acabas de decir, no estaría de acuerdo con ningún punto, pero eso es secundario. Sobre lo que acabas de decir, digo que es una serie de formulaciones absolutamente ajenas, y es más, dirigidas contra Bergson. Si esquematizo en términos pedantes, en términos eruditos, eres un buen fenomenólogo y un deplorable bergsonian. Porque Bergson va tan lejos en ese aspecto...

Y eso es lo que me queda, lo que quisiera intentar mostrar hoy. Es que la proposición según la cual la imagen-movimiento presupone un ojo al cual

remite, es para Bergson una proposición absolutamente vacía de sentido.

Por una razón muy simple. Él les dirá: «¿Pero el ojo qué es? Es una imagen-movimiento». Entonces, si el ojo es una imagen-movimiento entre las demás, evidentemente la imagen-movimiento no me remite al ojo. Un fenomenólogo, en cambio, dirá eso. Bergson no lo dijo. Y esto introduce muy bien a mi problema. Un inmenso avance en relación a la fenomenología. Evidentemente, a este nivel esto se vuelve una cuestión de atracción, no de gusto. No podemos decir cualquier cosa. Pero lo verán ustedes mismos. No pretendo volverlos bergsonianos. Pretendo decir, sobre lo que él acaba de formular muy bien, que es una tesis fenomenológica que no tiene nada que ver con las tesis bergsonianas. Es en Bergson un punto de vista-entre otros— que justamente no responde a nada. Es eso incluso lo que vuelve a Bergson tan insólito. De allí que, para que comprendan el problema, todavía hace falta ver, debo comenzar—y no ceso de excusarme— por una corta secuencia sobre la historia de la psicología.

Nuestro problema se ha vuelto el del análisis de la imagen-movimiento. Es bien sabido -se nos dice en todos los manuales, y todo el mundo lo sabe, y si no lo sabemos, no es grave- que hubo durante mucho tiempo una psicología llamada «clásica», y que esta psicología clásica chocó con una especie de crisis. Repentinamente se crean concepciones que duran un cierto tiempo y que después encuentran un punto de crisis, es decir muestran una dificultad que hasta allí podía estar diluida y que en condiciones dadas -¿qué condiciones?- no puede ser esquivada. Es curioso. Contrariamente a lo que se dice frecuentemente, yo no creo que la psicología clásica haya encontrado su escollo en los problemas del asociacionismo. Lo que digo no tiene ninguna importancia, es para aquellos... Ustedes saben, estamos en una sala donde las personas son muy diferentes... Hay quienes hacen filosofía, otros no... No tiene ninguna importancia si no comprenden tal momento, comprenderán después. Digo que no es el asociacionismo lo que liquidó a la psicología llamada «clásica».

¿Qué es? Es que los psicólogos del siglo XIX acaban por no poder esquivar un problema, un problema espantoso para ellos, que yo podría resumir así: ¿qué pasa, qué vamos a hacer con la imagen y el movimiento? Su escollo no fue el asociacionismo, entonces, sino las relaciones entre la imagen y el movimiento. ¿Por qué? Porque finalmente toda esta psicología tendía hacia una distribución del mundo en dos partes, y dos partes tan heterogéneas que establecer una soldadura se volvía imposible. Es como si hiciera un boceto, si ustedes quieren, de la situación de esta psicología. De un lado, en mi conciencia había imágenes. ¿Qué quería decir esto? Representaciones cualificadas, y más profundamente, estados cualitativos inextensos. Una imagen era



un dato cualitativo inextenso de la conciencia, estaba en la conciencia. Por otra parte, ¿qué había en el mundo? En el mundo había movimientos. Y los movimientos eran configuraciones y distribuciones variables cuantitativas y extensas. Sientan que la crisis no estaba lejos.

La crisis no estaba lejos, pero ¿cómo va a producirse? Puede ser que hasta allí se pudieran tapar las dificultades. Pero quizás la crisis va a volverse inevitable, deviene cada vez más urgente, cuando se afirman en el mundo el análisis del movimiento y la reproducción cinematográfica. Puede ser que haya sido ese uno de los puntos de crisis de la psicología clásica... La introducción de filmes en psicología experimental, todo eso... No sabemos, habría que ver.

Ellos van a encontrarse en una situación increíble. ¿Cómo hacer? Así funcionan las cosas de la teoría: ¿cómo hacer? ¿Podemos mantener la idea de que en la conciencia están las imágenes, estado cualitativo inextenso, y en el mundo los movimientos? ¿Qué es lo que provocaba la dificultad en ambos sentidos?

Yo digo: «Ustedes entienden, no es difícil, en vuestra conciencia hay imágenes que son estados cualitativos inextensos, y después en el mundo hay movimientos que son estados cuantitativos extensos». De acuerdo, ¿pero qué pasa, incluso en la percepción? Un órgano de los sentidos recibe una excitación. Es movimiento, de acuerdo. Y de repente eso se transforma en imagen, de repente tengo una percepción. ¿Pero cuándo, dónde, cómo? ¿Cómo es que con movimiento en el espacio van a hacer una imagen inextensa cualitativa? ¿Cómo puede surgir eso? Todo eso conforma duros problemas.

Luego tienen todas las dificultades que conciernen al otro sentido. El otro sentido es la voluntad y el acto voluntario. Se supone que ustedes tienen una imagen en la conciencia, y después hacen movimientos. Es un acto voluntario. ¿Pero cómo una imagen en vuestra conciencia ha dado a luz movimiento en el espacio? ¿Qué relación puede haber entre dos naturalezas tan irreductibles, tan heterogéneas como las imágenes definidas como estado cualitativo e inextenso y los movimientos definidos como estados cuantitativos extensos? En el acto voluntario la imagen da lugar a un movimiento de vuestro cuerpo. Por ejemplo, quieren apagar la luz, hacen un movimiento.

Es complejo, entonces. ¿Cómo explican eso, si no es porque ya la imagen no está solamente en vuestra conciencia? Es preciso que esté también en los músculos de vuestro brazo. ¿Qué es entonces una imagen en los músculos de mi brazo? ¿Habría pequeñas conciencias? Sí, ¿por qué no?, podemos decirlo. Hay autores que escribieron páginas admirables sobre estas pequeñas conciencias orgánicas. Mil pequeñas conciencias en mis músculos, en mis nervios, en mis tendones... ¡Pero son extrañas estas conciencias! ¡Es curioso!

Inversamente, en el otro sentido, un movimiento los excita, y después eso da una imagen en vuestra conciencia. ¿Cómo puede ocurrir eso, si no es porque vuestra conciencia misma está recorrida por movimientos?

Bueno, por todos los costados es una situación de crisis. Si resumo, ven que esta situación de crisis, que en mi opinión dio un golpe fatal a esta psicología del siglo XIX, no ocurre por el problema de las ideas y de la inexactitud de una explicación de la vida psíquica a partir de la asociación, sino en función de la relación, vuelta imposible, entre las imágenes y los movimientos cuando defino las imágenes como estados cualitativos en mi conciencia y los movimientos como estados cuantitativos en el mundo.

¿Y cómo, en esta situación de crisis, se hicieron las tentativas para salir de ella? Las tentativas para salir de la crisis, es bien sabido, se hicieron de dos maneras, es decir, bajo dos genialidades sucesivas pero inconciliables. La primera fue Bergson. Bergson y no solamente él. William James en América y Whitehead, el gran Whitehead en Inglaterra. Pero Bergson tuvo una importancia particular. No lo digo porque es francés. Retengo entonces el primer golpe, la primera ruptura, la primera fundación de una nueva psicología por parte de Bergson. El segundo golpe -pero de hecho fue contemporáneo- fue dado por una corriente que tiene su origen en Alemania, por lo que hemos llamado la teoría *Gestalt*, la teoría de la forma o de la estructura -los primeros que elaboran esta teoría son contemporáneos de Bergson- y a la vez por la fenomenología, que es también contemporánea.

Quisiera partir de que la nueva psicología que propone la fenomenología y la nueva psicología que propondrá Bergson no son conciliables. Esta es mi primera cuestión, entonces. A la vez, no quisiera llevar esto a rastras porque es sólo una impresión. ¿Por qué, en qué no son conciliables?

Hoy lanzo muchas fórmulas que sólo podrán ser justificadas más tarde. ¿Cuál fue la fórmula de la fenomenología para salir de la crisis? Es famosa, todo el mundo la conoce, todo el mundo la repite. Todo el mundo la repitió en un momento... Sólo decíamos eso, la cantábamos, se la canta a viva voz: «Toda conciencia es conciencia de algo». Había que poner el acento sobre el «de». Si no ponían el acento sobre el «de», no eran fenomenólogos. Y Sartre lanzaba su artículo célebre y muy bueno: «La conciencia no es un estómago en el cual habría algo, la conciencia es apertura al mundo, la conciencia es conciencia de algo»<sup>5</sup>. Ven lo que eso quería decir: la conciencia está dirigida

<sup>5</sup> Cf. Jean Paul Sartre, «Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl: l'intentionnalité» (1939) en *Situations /*, Gallimard, París, 1947.

hacia algo fuera de ella, no condene imágenes en ella. Toda conciencia es conciencia de algo.

Relaciono la crisis de la psicología clásica a mi caso particular del movimiento, al problema de cómo conciliar, cómo poner en relación imagen y movimiento. La psicología clásica se prohibía, de cierta manera, encontrar una puesta en relación. Yo diría que «toda conciencia es conciencia de algo» no quiere decir solamente «toda imagen es imagen de movimiento». «Toda conciencia es conciencia de algo», «toda imagen es imagen de movimiento», quiere decir que la imagen no es algo en la conciencia, sino un tipo de conciencia que en condiciones dadas apunta al movimiento. En términos eruditos, los fenomenólogos decían: «Toda conciencia es intencionalidad», lo cual quiere decir que toda conciencia es conciencia de algo situado fuera de ella, apunta hacia algo en el mundo. La imagen es de hecho, entonces, un modo de conciencia y no algo en la conciencia. Es una actitud de conciencia, es una intención. Y el movimiento en el mundo es aquello hacia lo que apunta esta conciencia. Toda conciencia es conciencia de algo.

¡Para Bergson, no! Si intentamos extraer una fórmula rival, ¿qué dirá un bergsonianos? Jamás dirá «toda conciencia es conciencia de algo». Sería una expresión vacía de sentido. Hará falta explicarse un poco sobre esto: lo que para uno está vacío de sentido, para el otro está lleno de sentido.

Es evidente que entre Bergson y Husserl había un punto de acuerdo fundamental. ¿Cuál es? Que «no percibimos las cosas en nuestra conciencia, sino que las percibimos allí donde están, es decir, en el mundo». Muy bella fórmula de Bergson. Respecto de esto, Bergson no para de lanzar este tema: «Para percibir, nos colocamos de una vez en las cosas». No podríamos decirlo mejor. No hay pequeñas imágenes en la conciencia. Sobre este punto, la fenomenología y Bergson están completamente de acuerdo. No hay imágenes en la conciencia, no hay estados cualitativos que estarían en la conciencia y estados cuantitativos que estarían en el mundo, no es así como ocurre. Nos colocamos de una vez entre las cosas y en las cosas. Aún más, Bergson llegaba a decir lo que un fenomenólogo podría firmar: «Percibimos las cosas allí donde están». Si percibo a uno de ustedes, no percibo su imagen en mi conciencia, lo percibo allí donde está. Mi conciencia sale de sí misma. Sobre este punto, entonces, hay acuerdo absoluto entre los fenomenólogos y Bergson.

Pero es el único punto, puesto que, una vez más, extrañamente Bergson jamás podría decir «toda conciencia es conciencia de algo». ¿Y qué diría? Hemos terminado por habituarnos a «toda conciencia es conciencia de algo», porque incluso si no hemos escuchado la fórmula, el inconsciente trabaja,

estamos formados por ella. Bergson fue fuertemente olvidado, y muy maltratado por los fenomenólogos que han arreglado cuentas con él, pues todas estas cosas son terribles, son combates inexpiables... Bergson jamás hubiera dicho eso. Hubiera dicho exactamente esto: «Toda conciencia es algo». ¡Ah! Llega alguien que nos dice que toda conciencia es algo. Entonces le preguntamos, un fenomenólogo le pregunta: «¿Qué quieres decir? ¿'De algo', dices?». «¡No, no! No 'de algo' (*risas*). Si pones un 'de algo', estoy perdido. Eso no quiere decir nada». Para Bergson, si percibo las cosas allí donde están es porque toda conciencia es algo, precisamente la cosa que percibo. Para un fenomenólogo, si percibo las cosas allí donde están es porque «toda conciencia es conciencia de algo», es decir, apunta hacia la cosa de la que es conciencia.

El abismo es inmenso. Todavía no lo he explicado. Sin embargo hace falta que haga un corto paréntesis sobre lo siguiente: ¿cuál es la situación de esta disciplina, la filosofía, en la que hay, como se dice, miradas tan divididas? ¿Cómo explicar que Bergson no conoció a los fenomenólogos? ¿Puede ser que haya leído un poco de Husserl? No se sabe muy bien. Yo pienso que sí, pero no le debe haber interesado mucho. En cambio los fenomenólogos, como venían después, como muchos vinieron después de Bergson, lo conocían bien. Han arreglado cuentas con él de una manera muy... Es una guerra. Pero hay una razón muy noble.

Entiendo que la filosofía jamás ha sido una cuestión de gusto. Aún más, la filosofía tiene poco que ver con una sucesión de doctrinas que variarían. Y sin embargo, es muy cierto que los filósofos están muy poco de acuerdo. ¿Pero qué quiere decir eso? Yo creo fuertemente en la filosofía como disciplina rigurosa, es decir, como ciencia. No hay que hacerse una imagen ridícula de la ciencia. ¿Cómo pasan las cosas en la ciencia real? Por ejemplo, cuando Kant o cuando Leibniz critican a Descartes, no hay que creer que es una cuestión de gusto de cada uno, para ubicar su teoría. Es que Kant estima, por ejemplo, que ha descubierto una manera de plantear el problema del conocimiento de la cual Descartes no tenía idea. Y las soluciones cartesianas ya no funcionan en relación a este nuevo planteo del problema. En ese momento, en efecto, hay discusión. Porque pueden tener un cartesiano, un discípulo de Descartes, que dice: «¡Atención! Voy a construir un problema de tal manera que, teniendo en cuenta los conocimientos adquiridos recientemente, reactualice las soluciones de Descartes. Entonces puede muy bien haber polémicas en filosofía. No dependen ni del humor, ni del gusto, sino que tienen un rigor científico igual al que tiene lugar en las ciencias más duras, en matemática, en física, etc. Y nunca pueden juzgar una teoría filosófica si la separan del

marco de los problemas que plantea. Sólo resuelve los problemas que plantea. Una vez cambiada la naturaleza del problema, no pueden permanecer en el marco de tal teoría.

¿Qué quiere decir, entonces, ser bergsoniano hoy, o ser platónico hoy? Es considerar que hay en Platón -o en Bergson, o en quien sea- condiciones de problemas que se revelan aún hoy bien planteadas. Desde ese momento, son posibles soluciones de tipo platónico.

Todo esto era entonces una nota para decir que lo que se juega en las discusiones entre filósofos es infinitamente más importante que disputas teóricas. No son disputas teóricas. Si me comprendieron, yo diría que son literalmente disputas problemáticas, a saber, que conciernen a los problemas, sus condiciones y planteos.

Vuelvo a mi cuestión. Tomo dos fórmulas. La fórmula fenomenológica, «toda conciencia es conciencia de algo», y la fórmula bergsoniana, «toda conciencia es algo» -una vez más, no está en Bergson, pero verán al leerlo que no hago más que resumir una tesis evidente de Bergson- He aquí mi cuestión. Si incluso antes de que hayamos comprendido la fórmula bergsoniana, sentimos, presentimos que hay una tal diferencia entre la dos, es evidentemente porque no plantean el problema en las mismas condiciones. Ni siquiera pretendería decirles quién tiene razón. Pretendería hacer mi trabajo, ponerlos en situación de ver lo que les conviene a ustedes. Quizás lo que les conviene será incluso otro planteamiento del problema. En ese momento lo harán y serán buenos o grandes filósofos. Pero nunca una idea sin determinación del problema al cual corresponde. Si no, es palabrerío, es opinión. Y la opinión es interesante, pero muy moderadamente. Toda frase que pueda enunciarse bajo la forma lógica «yo encuentro que» es filosóficamente nula.

La sospecha que tengo -y no les oculto mi preferencia- es que Bergson está muy, muy adelantado respecto de la fenomenología, y que el problema que plantea es finalmente mucho más englobante, mucho más sutil, que el de la fenomenología. Voy a pasar muy rápido también por la fenomenología, para que no parezca ingratitud, socarronería... «Toda conciencia es conciencia de algo, toda imagen es imagen de movimiento». Por el contrario, Bergson dice: «Toda conciencia es algo, es decir, toda imagen es movimiento». ¿Ven?, puesto que toda imagen es ya movimiento no es necesario decir que toda imagen es imagen-movimiento .

En el fondo, ¿de qué problema se trata? ¿Qué está en juego? Es evidente que se trata siempre de la reproducción del movimiento. Por una razón muy simple: la cuestión de la reproducción del movimiento y la cuestión de la

percepción del movimiento no son más que una. Intenté demostrarlo en nuestras sesiones anteriores, así que no vuelvo sobre eso.

Pregunto: ¿cuál es el modelo de la reproducción del movimiento para la fenomenología? No es difícil. Ellos se entregan a la percepción en las condiciones llamadas naturales y su tarea exacta es hacer una descripción —es decir, una fenomenología, en el sentido preciso de la palabra— de esta percepción natural. Pero la percepción natural, como el resto, reproduce el movimiento. Siempre se trata de una reproducción. Mi pregunta es simplemente: si la fenomenología pretende ser una descripción de la percepción natural del movimiento, ¿a qué tipo de reproducción del movimiento se refiere?

Tomemos los textos. Tomo el caso de Merleau-Ponty, que hizo un libro célebre, uno de los más bellos de la fenomenología, intitulado *Fenomenología de la percepción*. Cuando se trata de la percepción del movimiento, se refiere a dos cosas fundamentales. Hay dos grandes conceptos para explicar la percepción natural del movimiento. De un lado, el concepto de «anclaje». Estamos anclados a alguna parte. Es una versión de lo que los fenomenólogos llaman «ser en el mundo» o «estar en el mundo». Estamos anclados. El anclaje. Del otro lado, aunque los dos van juntos, «la buena forma», que es una noción que va a recorrer toda la fenomenología y está tomada de la teoría *Gestalt*. Las comunicaciones entre fenomenología y *Gestalt* fueron numerosas. ¿Qué quiere decir esto?

Tomo un texto, un ejemplo, página... 322... 323... *La piedra vuela en el aire, ¿qué quieren decir estas palabras, sino que nuestra mirada, instalada y anclada en el jardín, es solicitada por la piedra y, por así decir, leva sus anclas?* Está bien dicho, es una bella frase. Ven ustedes, están en vuestro jardín y hay una piedra que pasa. Ustedes dicen: «¡Oh!» (risas). *La relación del móvil con su fondo pasa por nuestro cuerpo.* ¡Hasta qué punto eran fenomenólogos! Mi mirada está anclada. No solamente mi mirada, mi cuerpo está anclado en el jardín. La piedra atraviesa el campo y digo que lo que se mueve es la piedra. ¿Qué quiere decir esto? Habida cuenta de esta organización del campo perceptivo por el anclaje, aprehender la piedra como en movimiento es la buena forma. Como decían los gestálticos, es la única forma «pregnante» en función de la organización del campo total. Y Merleau-Ponty continúa: *¿Qué es exactamente el anclaje y cómo constituye un fondo en reposo?* Todo anclaje acompaña, supone un fondo en reposo. *¿Qué es exactamente el*

<sup>6</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, FCE, México, 1957, pdg. 308.

*anclaje y cómo constituye un fondo en reposo? No es una percepción explícita. En efecto, va a ser una condición de la percepción. No es una percepción explícita. Los puntos de anclaje, cuando nos fijamos en ellos, no son objetos. El campanario sólo se pone en movimiento cuando tengo el cielo en visión marginal. Es esencial a la referencia supuesta del movimiento no estar situada en un conocimiento actual y estar siempre ya ahí, etc., etc. Los casos de percepción ambigua, en los que podemos elegir nuestro anclaje a gusto, son aquellos en los que nuestra percepción está artificialmente recortada de su contexto, etc., etc.*<sup>7</sup> Habría que leer toda la página. Allí los remito.

Lo que quisiera extraer de aquí es algo muy, muy simple. E incluso si me engaño, no tiene ninguna importancia. Es para divertirme yo, no para divertirlos a ustedes. ¡Justicia a Bergson! ¡Venganza de Bergson! ¡Llegó la hora! Cuando se trata de la percepción del movimiento, noto la obstinación de los fenomenólogos en volver a un tipo de movimiento particular: el movimiento estroboscópico. No tengo tiempo de desarrollarlo, es para aquellos que ya saben. He visto en muchas historias, y mucho en la historia del cine, que el movimiento estroboscópico era considerado como una base de la percepción cinematográfica del movimiento. Tengo absolutas sospechas sobre eso. No me parece que sea obvio, sino absolutamente falso. No importa, señalo que el modelo del movimiento emitido por los fenomenólogos está tomado del movimiento llamado estroboscópico y no del movimiento cinematográfico. Noto que Sartre, en *Lo imaginario*<sup>11</sup>, comienza por una serie de ejemplos, de imágenes que cubren muchas cosas, puesto que hay imágenes-fotos, hay imágenes-teatro, hay imágenes-borra de café, imágenes-ensueño, pero no hay nada sobre la imagen-cine. ¡Curioso!

¿A dónde quiero llegar, qué quiero decir? No voy a decir que está mal, sino que cualquiera sea la novedad de la fenomenología, la manera en que plantean la cuestión de la reproducción del movimiento, y entonces de la percepción, nos remite al primer modo, es decir, al modo pre-cinematográfico. Son anteriores al cine. He aquí la verdad abominable que voy a revelarles hoy: la fenomenología es de una época anterior al cine. Es terrible, porque no es lo que ellos creían. ¡Es terrible, no es posible una cosa así! Y bien, sí. Es la reproducción del movimiento a la primera manera. Si me han seguido, recuerdan lo que es la primera manera. Es reconstituir el movimiento no a

<sup>7</sup> *Ibidem*, pp. 309-310.

<sup>8</sup> Jean Paul Sartre, *Lo imaginario*, Losada, Buenos Aires, 2005.

partir de instantáneas, sino a partir de instantes privilegiados, es decir, de formas encarnándose. ¿A qué remite esto?

En la Antigüedad, remitía a formas inteligibles en sí mismas. Aquí sopeso bien mis palabras. Remitía a formas esenciales o inteligibles, eternas, todo lo que quieran. Remitía, entonces, a coordenadas intelectuales. La fenomenología rompe radicalmente con eso, con esta visión antigua, pero conservando todo. Entiendo claramente que para ella las coordenadas ya no serán coordenadas intelectuales, sino anclajes existenciales. De acuerdo, no digo que sea lo mismo. Las formas encarnándose ya no serán formas inteligibles, serán formas inmanentes al campo perceptivo, es decir, *gestalten*. De acuerdo, la diferencia es inmensa. Pero no es suficientemente grande como para romper con algo en común entre las dos visiones, a saber, se reproduce el movimiento con y en función de coordenadas y formas. Se cambió el estatuto de las coordenadas para convertirlas en anclajes existenciales, se cambió el estatuto de las formas para convertirlas en formas inmanentes o sensibles que remiten a la organización de un campo perceptivo puro que no remite a nada inteligible. Se cambió todo eso, pero se continúa reconstituyendo el movimiento a la manera antigua, con coordenadas y formas. Desde ese momento, forzosamente toda conciencia es conciencia de movimiento.

Sí, yo diría que la fenomenología es anterior al cine. Quiero decir, no es porque ignoren el cine. Se explica muy simplemente, se explica solo en virtud de lo que quieren. En efecto, ¿qué es lo que quieren? Su problema, lo que quieren, es una descripción pura de la percepción natural. No se trata sólo de tomar una pluma y escribir... «Descripción pura» implica un cierto método que formalizó Husserl cuando habló del método fenomenológico. No tengo tiempo de explicar todo eso, y además ciertamente no es mi tema. Pero es eso lo que quieren, una descripción pura de la percepción natural.

Bueno, terminada la fenomenología. Entiendan todo lo que acabo de decir como una pregunta: ¿no permanecería la fenomenología, después de todo, en un mundo muy anterior al cine? Aunque luego nos hable del cine, jamás nos habla del cine, sino del movimiento estroboscópico. Husserl jamás había estado en el cine. Bergson tampoco, no mucho... el domingo... de vez en cuando... Pero comprendió el cine mucho mejor. Es muy extraño. A mi modo de ver, Bergson está acorralado entre su condena de principio al cine -no es verdadero movimiento- y su llamado a una nueva metafísica, en el cual pretende que el cine es la más bella contribución. Me parece que captó algo que los otros no habían captado.



¿Y qué es lo que captó? Es lo que nos lanza en todo el primer capítulo de *Materia y memoria*. Otro modo completamente distinto de producción de movimiento. Para él se reduce a esto: la ciencia moderna ha despejado el tiempo como variable independiente. Es decir, el análisis del movimiento ya no se hace en función de instantes privilegiados, es decir, con formas y coordenadas, sino en función del instante cualquiera, o sea, con instantes equidistantes. Hay que encontrar la metafísica de esa ciencia. Bueno, si está en eso, no le interesa para nada una reconstitución del movimiento con formas propiamente sensibles y coordenadas existenciales. Eso no le interesa en absoluto, no es su problema. Puesto que su problema no puede ser el de la fenomenología, describir puramente, una descripción natural del movimiento. ¿Y cuál va a ser su problema? Algo mucho más insólito -lo expreso así, va a aclararse poco a poco, espero-: deducir una percepción del movimiento puro. Y, una vez más, la percepción natural no es en absoluto una percepción del movimiento puro. Estamos todavía en busca de la percepción del movimiento puro. Y la idea de Bergson es exactamente -ven aquí que el problema se ramifica-: ¿puedo deducir una percepción del movimiento puro a partir de la imagen-movimiento, tal como la habíamos definido?

Son problemas completamente diferentes. En un caso, ¿cómo describir una percepción natural del movimiento? En el otro, ¿cómo deducir una percepción pura del movimiento? Yo diría que la fórmula «toda conciencia es conciencia de algo» responde al primer problema. Y si es ese problema el que les interesa, se encontrarán siendo fenomenólogos antes de haber comprendido por qué. Si algún día les interesa el segundo problema, correrán el riesgo de encontrarse bergsonianos sobre este punto, lo cual comprometerá vuestra vida y vuestro porvenir. En cualquier caso, dejarán de decir: «Ah, Bergson y Husserl se contradicen». Pues no se contradicen en absoluto. En un sentido es menos grave, en un sentido es peor. No plantean el mismo problema. Saber entonces cuál es el mejor problema es cuestión de ustedes, es cuestión de cada uno. Algunos de buena voluntad van a decirme que los dos. Imposible, pues se superponen tanto que en cada caso el otro se vuelve una consecuencia lejana del primero. No pueden elegir los dos.

De allí que nos remitamos a Bergson, luego de esta sugerencia: puede ser que Bergson esté mucho más adelantado y que sea el único en haber planteado un problema de la percepción del movimiento perfectamente adecuado a la imagen cinematográfica. Hace un momento justifiqué ese «puede ser».

Olvidemos todo aquello, que eran presupuestos, especies de introducciones, y retomemos. Admitamos que Bergson quiere deducir de la imagen-movimiento la percepción pura del movimiento, no siendo esta última la percepción natural. En ese momento, sí, el cine tiene algo que ver con Bergson. Los otros pueden contentarse con el movimiento estroboscópico.

¡Uf! ¿Están cansados? Sí, lo están... veo las caras largas... Continúo, no tengo para mucho tiempo más.

«Toda conciencia es algo», «toda imagen es movimiento». Para comprender una proposición, hay que colocarse en un estado supuesto por esa proposición. No sorprenderá a alguien que está mirando cine. En cambio, sorprenderá mucho a otro. «Toda imagen es movimiento», «toda conciencia es algo», sorprenderá mucho a un fenomenólogo.

Te respondo a ti, porque la próxima vez no lo recordaremos más. Pero que nadie crea que hago una crítica fácil de la fenomenología para contrariarte; es sólo para intentar situar los problemas. Los fenomenólogos están —es en broma que digo esto— tan retrasados, que conservaron la metáfora del ojo. ¿Qué es la metáfora del ojo? Es la idea de que hay un sujeto que tiene o que carga una luz, y de que la luz va de la conciencia a las cosas. La conciencia sería luz que, de una u otra manera, se posaría sobre algo. Ven ustedes, es la idea de la conciencia-luz: las cosas en la oscuridad y el haz de la conciencia. No digo que sea una teoría, intento extraer un aparato metafórico. Tienen todos estos términos en la metáfora: la conciencia-luz, el objeto en la sombra o en la oscuridad, el acto de conciencia como haz de luz que pasa de una cosa a la otra.

Si quieren evaluar la novedad de Bergson -y a mi parecer es verdaderamente el único en haber presentado las cosas así—, vean que él dice justo lo contrario: «No. Es exactamente al revés. La luz está en las cosas. Son las cosas las que pertenecen a la luz, son las cosas las que son luz». Como él dice, fórmula espléndida de Bergson: «Si hay foto, la foto ya está tomada en las cosas».<sup>9</sup> Hay pocas fórmulas tan bellas. Simplemente, ¿qué es lo que falta? La pantalla negra. La foto está sacada en las cosas, pero es traslúcida. Lo que falta a la luz-cosa es precisamente la oscuridad. Es la inversión total del planteo clásico del problema. Y las pantallas negras somos nosotros. Lo que nosotros llevamos es la oscuridad, y es solamente gracias a la oscuridad

<sup>9</sup> *¿Cómo no ver que la fotografía, si ella existe, ya está tornada, sacada en el interior mismo de las cosas y para todos los puntos del espacio?*, en Henri Bergson, *Materia y memoria*, op. cit., pág. 52.

que podemos decir que percibimos las cosas. Si no hubiera pantalla negra, no las percibiríamos. Inversión completa: son las cosas las que son luz, y somos nosotros la oscuridad; no somos nosotros la luz y las cosas las que están en la oscuridad. Sí, la foto está sacada en las cosas, sólo que es traslúcida. Para que la foto se tome hace falta una pantalla negra, es decir, que lleguemos, pero la foto está en las cosas.

Bueno, es curioso esto. Yo diría, entonces, para acabar con mi comparación, que la fenomenología se queda absolutamente en el aparato metafórico clásico. Cambia porque hace descender todo al nivel de una descripción de lo vivido, al nivel de una descripción de lo sensible y de lo existente, pero permanece absolutamente al nivel de la luz-conciencia. Es Bergson quien hace la inversión absoluta.

Puede ser que ya sientan que nos acercamos un poquito... Toda conciencia no es en absoluto «de algo», esa es la concepción de la conciencia-luz, sino que toda conciencia es algo. La luz no son ustedes. No hubo jamás una negación del sujeto a este nivel, semejante a la que vemos en el bergsonismo. Un mundo sin sujeto... Finalmente la filosofía nos entregaba un mundo sin sujeto. ¡Qué autor! ¡Qué pensador!

Bueno, pero ¿qué quería decir esto? Retomemos más calmos. No hay que dejarse llevar... (*risas*) Retomemos verdaderamente más calmos. «La imagen es movimiento», «toda conciencia es algo». Ven ustedes, a partir de esta fórmula intento delimitar el problema. ¿Qué quiere decir?

Al menos es ya muy nuevo. Vuelvo a la psicología clásica.... Hago mis idas y vueltas... En la psicología clásica se nos habla de que la imaginación son imágenes. Incluso Sartre, en *Lo imaginario*: «Miro la foto de mi amigo Pierre, entonces a través de la foto apunto hacia mi amigo Pierre y me dirijo hacia él en tanto que ausente»<sup>10</sup>. No digo que todo eso sea bueno... perdón... (*risas*) no digo que todo eso sea malo: la novedad era radical, pero sobre otros puntos. Allí fui deshonesto, no hablé —no tenía que buscarla— de la novedad del problema de la fenomenología. Pero ustedes comprenden, la foto de mi amigo Pierre no se mueve. ¿Y quién de nosotros no sabe que una imagen no es una imagen si no se mueve? Es quizás una apariencia de recuerdo, es quizás otra cosa, no sé qué, pero si no se mueve, no es imagen. Bachelard es absolutamente bergsoniano cuando, en su tentativa de rehacer una teoría de la imaginación poética, comienza por decir que la imaginación no puede definirse como una facultad de formar imágenes porque la

<sup>10</sup> Cf. Jean Paul Sartre, *Lo imaginario*, op. cit., Capítulo IV «Husserl».

imagen sólo comienza a partir del momento en que se deforma. Sólo hay imagen si algo se mueve y cambia. He aquí una certeza muy simple, decir eso no es filosofía. Ustedes pueden decirme que la foto es una imagen, que hay imágenes inmóviles, todo eso... De acuerdo, tienen razón, pero no me quitarán esta pequeña convicción: si no hay algo que se mueve, que cambia, no hay imagen.

La imagen se mueve y cambia. ¿Qué quiere decir eso? Es de una evidencia tan simple... Verán en el texto del primer capítulo que Bergson está bastante molesto. Porque ya prevé la objeción a su pequeña certeza —«la imagen se mueve, y si no se mueve, no es imagen»—: «Pero, ¿desde qué punto de vista hablas?». Esa pregunta estúpida... «¿Desde dónde hablas, desde qué punto de vista?». Él dice que, en efecto, no se trata de filosofía ni tampoco de ciencia. Sale del apuro como hacen siempre los filósofos. Cuando están molestos porque no saben decir bien desde qué punto de vista hablan, dicen que es desde el sentido común... Se aguanta cualquier cosa al sentido común. Pero ustedes sienten que aquí no tiene mucho que hacer. Yo creo que es en virtud de su situación de acorralamiento que no quiere decir que habla desde tal punto de vista. No estaría acorralado el gran Bergson, no hubiera estado molesto si hubiera dicho que hablaba desde el punto de vista de la imagen-cine.

De cierta manera toda la imaginación fue revelada por el cine. Porque para los poetas, antes del cine, se trataba de lo mismo: una imagen cambiaba, se movía. Y es a partir de allí, como dice Bachelard, que hay una imagen poética. Una imagen que no cambia, que no se mueve, que no está tomada en un viaje, que no conlleva un viaje, que no es la imagen de un viaje, que no es un viaje-imagen, no es una imagen. Es nada, es un residuo de imagen. La foto de mi amigo Pierre es un residuo.

Ustedes sienten que no se trata de decir que la imagen representa un movimiento. Volveríamos a encontrarnos en el mismo farrago que la psicología clásica. Habría representaciones en la conciencia, pero ¿qué relación habría entre la representación y lo representado? La representación estaría en mi conciencia, lo representado en el mundo. La imagen sería la imagen de un movimiento. Eso no funcionaría.

Bergson retoma su tranquila certeza: la imagen es movimiento. Y puede ser —vamos a ver— que el corolario se complique: y el movimiento, ¿es imagen? «Sí, dice Bergson, la imagen es movimiento y el movimiento es imagen». ¡Vaya! ¿Qué es entonces esta identidad? ¡Oh, Bergson! ¡Háznos comprender esta identidad de la imagen y el movimiento! No hay ninguna razón para que nos responda, pero accede a respondernos. Nos dirá, y esto debe iluminarlos completamente, que

la identidad de la imagen y del movimiento es precisamente lo que siempre, lo que desde siempre hemos llamado «la materia». Materia=imagen=movimiento. ¡Oh, Dios mío! Desde el primer capítulo de *Materia y memoria* nos enseña esta evidencia cinematográfica pero que, fuera del cine, es una paradoja fundamental, una especie de paradoja increíble. Ahora bien, como él no se refiere al cine —acorralado como está— ese primer capítulo se vuelve muy extraño.

¿Qué quiere decir cuando dice materia=imagen=movimiento? Tomémonos de lo más simple antes de tomar «materia», que se introduce como tercer término idéntico a los otros dos; tomemos imagen=movimiento. No se trata solamente de que una imagen sufra una acción de otras imágenes, no se trata solamente de que reaccione a las otras imágenes. Una imagen es estrictamente idéntica a las acciones de otras imágenes que sufre y a las reacciones sobre otras imágenes que opera. En otros términos, el conjunto de las imágenes y el conjunto de las acciones y de las reacciones de las cosas entre sí son estrictamente lo mismo. Hay que dejarse llevar, no pidan demasiado pronto justificaciones racionales. Vuestra tarea sería casi intentar encontrar la caverna donde todo esto es verdad, el mundo donde es verdad.

Una imagen tiene, si ustedes quieren, como parte elemental, las acciones que sufre de parte de otras imágenes y las reacciones que opera sobre otras imágenes. En otros términos, una imagen es un conjunto de acciones y reacciones. Desde ese momento, evidentemente no hay ninguna diferencia entre imagen y movimiento. La imagen en su naturaleza más profunda es algo que sufre una acción, algo que ejerce una reacción. De modo que el Todo de las imágenes, o más bien el conjunto de las imágenes -puesto que me gustaría guardar rigurosamente la palabra «Todo» para otra cosa, de acuerdo a nuestras sesiones precedentes— es el conjunto de las acciones y de las reacciones que constituyen el universo. Compréndanlo así, axiomáticamente. Quiero decir, Bergson tiene perfectamente derecho de darse este sentido de la palabra «imagen». Acéptenla como una definición formal, incluso si todavía no entienden por qué.

Consecuencia inmediata de esta identidad del conjunto de las imágenes con el conjunto de las acciones y reacciones que componen el mundo: una imagen puede ser percibida, pero no es forzoso que lo sea. Y ni siquiera sabemos lo que es que una imagen sea percibida. Una imagen puede muy bien no ser percibida. En otros términos, estas imágenes definidas como el conjunto de las acciones y de las reacciones constitutivas del universo son imágenes *en sí* que no cesan de accionar y de reaccionar unas sobre otras —y lo que sigue, que Bergson agrega, es muy importante— sobre todas sus caras o, si ustedes

prefieren, en todas sus partes elementales. Un mundo de imágenes en sí que no cesa de accionar y de reaccionar sobre todas sus caras y en todas sus partes elementales. Esto es la imagen-movimiento.

Poco importa que me digan que la imagen-movimiento no existe en ese sentido. Si ustedes tienen la mala voluntad de decir eso, sería terrible... Pero bueno, yo no planteo la pregunta: ¿eso existe? Yo digo que esto es lo que Bergson llama la imagen-movimiento y de lo que va a depender todo el análisis de la imagen-movimiento. Me preguntarán si vamos a reencontrar el problema de si eso existe. Sí, vamos a reencontrarlo, pero no esta vez.

¿Pero el ojo? Retomo mi observación de hace un momento. ¿Qué es el ojo? Bueno, el ojo es una imagen, una imagen-movimiento. Como todas las imágenes-movimiento, recibe excitaciones, no importa de cuán lejos vengan, y tiene reacciones. Por ejemplo, veo una piedra que me cae en la cabeza, levanto el brazo. Es una reacción. El ojo es un sistema acción-reacción, es decir, es una imagen, una imagen-movimiento. El cerebro es una imagen-movimiento. Ustedes, vuestra personalidad, es una imagen-movimiento. Todos ustedes son imágenes-movimiento. Si hay cosas diferentes en el mundo, es porque hay tipos de imágenes-movimiento diferentes. Allí es que llegamos a nuestro problema. Pero tanto ustedes, como yo, como la piedra, como el ojo, somos imágenes-movimiento. ¿Cómo quieren entonces que el ojo condicione algo? La imagen no ha esperado al ojo, puesto que el ojo es una imagen entre otras. Mi cerebro no contiene imágenes. Eso lo hace reír mucho a Bergson. Exactamente como la idea de que la conciencia pueda contener algo hará reír tanto a Sartre. Se dan cuenta, el cerebro es una imagen, es una imagen-movimiento, recibe vibraciones, emite vibraciones. De acuerdo, entre las dos cosas algo pasa. Eso es lo propio de la imagen. Una imagen-movimiento es un convertidor, convierte una acción, recibe y emite excitaciones. Ustedes me dirán que hace falta algo que actúe. No, ese algo es una imagen. El mundo está hecho de excitaciones y vibraciones.

¡No, está hecho de átomos!, se dice. No está hecho de átomos, los átomos sólo pueden definirse por las vibraciones y las ondas y todo eso, por las acciones que sufren y las reacciones que operan. Todo es imagen-movimiento, no hay más que imágenes-movimiento en sí. Y ustedes son una imagen-movimiento entre las otras. Aún más, cada uno de ustedes tiene muchas imágenes-movimiento. Pero no llegamos muy lejos, no pesamos mucho, somos una pequeña imagen-movimiento entre una infinidad. He aquí, entonces, que las imágenes-movimiento no tienen en absoluto necesidad

de mi cuerpo, ni de mi ojo, puesto que mi ojo, mi cerebro, mi conciencia, todo eso es una imagen-movimiento. Un punto es todo.

Aún más, si fuera hasta el extremo del bergsonismo, diría para terminar que las verdaderas percepciones no las tengo yo. ¿Quién percibe a este nivel, si permanezco en este estadio? Quienes perciben son las imágenes-movimiento. ¿Qué quiere decir percibir? Sólo una cosa: sufrir una acción y devolver una reacción. Las cosas perciben en sí mismas, las cosas son percepciones. Decir que son imágenes-movimiento y decir que son percepciones es lo mismo. Hay un filósofo de antaño que dijo *ser es ser percibido*. Se llamaba Berkeley. No tiene ninguna relación con Bergson, pues Berkeley quiere decir que las cosas son nuestros estados de conciencia. Bergson quiere decir exactamente lo contrario: son las cosas en sí mismas las que son percepciones.

El gran filósofo Whitehead tenía una palabra que me parece aun mejor que percepción: decía que las cosas son «prehensiones». ¿Qué es lo que prehende una cosa? El conjunto de las acciones que se ejercen sobre ella. Tampoco existe el problema de la percepción pura. La percepción pura no es la percepción de algo, es la cosa misma. Es en las cosas que hay percepción. El problema de la percepción es: ¿cómo yo, imagen especial, como yo, que fui una imagen entre las otras, percibo y me atribuyo la percepción? Vivimos en un mundo de prehensiones. No somos nosotros los que prehendemos las cosas, somos una prehensión entre la infinidad de las otras prehensiones.

Bien, están cansados, retomaré la próxima vez.

VII.

El universo de las imágenes-  
movimiento en el capítulo I  
de *Materia y memoria*.  
Imagen-percepción,  
imagen-afección, imagen-acción.

5 de Enero de 1982

Por mi culpa algunos de ustedes han debido venir, fue lamentable. Había dado una cita que me di cuenta inmediatamente que no podía tener. Una vez más, es mi culpa. Este último trimestre fue la catástrofe. Ni siquiera tengo el coraje de excusarme frente a aquellos que vinieron, porque fui absurdo, creí que las vacaciones universitarias eran iguales que las escolares... En fin, fue una confusión. Es preciso entonces que recupere un poco del tiempo perdido.

Habiendo tenido tiempo para reflexionar sobre el punto en el que estaba, ustedes seguramente recuerdan que, en la perspectiva de nuestro trabajo general, abordaba el primer capítulo de *Materia y memoria*, es decir, la letra de ese primer capítulo, con una idea muy simple: que el texto de ese primer capítulo es extraordinario en sí y a la vez en relación con la obra de Bergson, lo tomen como texto en sí mismo o como texto perteneciente al bergsonismo —del mismo modo advertíamos en aquel momento que posee dentro del bergsonismo una situación única y que es un texto al menos muy curioso—.

La última vez -hace mucho tiempo- comenzó como una introducción de este primer capítulo. Yo les decía: supongamos que la psicología se encontró verdaderamente a fines del siglo XIX en una dificultad, en una crisis, tal como se habla de la crisis de la física o de la crisis de las matemáticas en determi-



nado momento. ¿Qué era esta crisis de la psicología? La recuerdo en pocas palabras, consistía en que ya no podía sostenerse en una distribución de las cosas que nos proponía que había imágenes en la conciencia y movimientos en los cuerpos. En efecto, esta especie de mundo fracturado en imágenes en la conciencia y movimientos en los cuerpos suscitaba muchas dificultades.

¿Pero por qué suscitaba dificultades al final del siglo XIX y sobre todo al principio del siglo XX, y no antes? Yo hacía una hipótesis. ¿Es por azar que eso coincide precisamente con el inicio del cine? No digo que sea el factor fundamental, pero ¿no habrá ocurrido en ese momento —incluso de modo inconsciente en los filósofos que iban poco al cine— una especie de alteración que hacía cada vez más imposible sostener una separación entre la imagen en tanto que remitiría a una conciencia y el movimiento en tanto que remitiría a cuerpos?

De modo que, al principio del siglo XX se dibujaban las dos grandes reacciones contra esta psicología clásica que estaba atascada en la dualidad de la imagen en la conciencia y del movimiento en el cuerpo: una que resultará en la corriente fenomenológica, otra que resultará en Bergson, en el bergsonismo.

Y mi cuestión era una especie de empresa de reparación, puesto que después de todo, la fenomenología trató muy duramente a Bergson sólo para distanciarse de él y porque indudablemente no se trataba en absoluto del mismo problema. La cuestión que planteaba era que entre la fenomenología y Bergson hay en común esa especie de superación de la dualidad imagen/movimiento, imagen en la conciencia, movimiento en el cuerpo. Tienen eso en común, quieren sacar verdaderamente a la psicología de una encrucijada de la cual hasta ese momento no podía salir. Pero si ese objetivo les es común, lo realizan, lo efectúan de manera completamente diferente. Y yo decía que si aceptamos que el secreto de la fenomenología está contenido en la famosa fórmula estereotipada «toda conciencia es conciencia de algo», a través de la cual ellos pensaban sobrepasar la dualidad de la conciencia y del cuerpo, de la conciencia y las cosas, puede ser que en un sentido el procedimiento bergsoniano vaya todavía más lejos. En todo caso, es diferente, puesto que si inventáramos la fórmula estereotipada del bergsonismo, si buscáramos la fórmula que corresponde al primer capítulo de *Materia y memoria*, no sería «toda conciencia es conciencia de algo», sino «toda conciencia es algo».

Yo decía que lo que había que ver era la diferencia entre esas dos fórmulas. Y allí tenía una nueva hipótesis, como marginal, que concernía al cine: de cierta manera, en cuanto a ciertos puntos precisos —todo lo que digo no es absoluto—, ¿no es Bergson quien está muy adelantado respecto de la feno-

menología? Porque yo intentaba decir que en toda su teoría de la percepción la fenomenología conserva, a pesar de todo, planteos pre-cinematográficos, mientras que muy extrañamente Bergson, que efectúa en *La evolución creadora* -libro posterior- una condena tan global y tan rápida del cine, desarrolla quizá en el capítulo primero de *Materia y memoria* un raro universo que podríamos llamar «cinematográfico», que está mucho más cerca de una concepción cinematográfica del movimiento de lo que lo estaba la concepción fenomenológica del movimiento.

Entremos ahora en ese primer capítulo, con lo que tiene de muy, muy raro. Tuvieron tiempo de leerlo. Es un texto muy, muy difícil. Cuando se dice que Bergson es un autor fácil evidentemente no es verdad. Ese texto es muy difícil.

Nos lanza inmediatamente, directamente, que no hay dualidad entre la imagen y el movimiento, como si la imagen estuviera en la conciencia y el movimiento en las cosas, porque finalmente no hay ni conciencia ni cosa. ¿Qué hay? Hay únicamente imágenes-movimiento. Es en sí misma que la imagen es movimiento, es en sí mismo que el movimiento es imagen. La verdadera unidad de la experiencia es la imagen-movimiento -con un guión-.

Es ya muy nueva la atmósfera en la que nos encontramos: hay imágenes-movimiento y sólo imágenes-movimiento. En el primer capítulo no hay más que imágenes-movimiento. ¡Un universo de imágenes-movimiento! Es incluso demasiado decir «un universo de imágenes-movimiento». Las imágenes-movimiento son el universo. El universo es el conjunto ilimitado de las imágenes-movimiento. ¿En qué atmósfera estamos? Bergson se preguntará desde qué punto de vista es que habla... Es un capítulo muy inspirado...

¿Qué quiere decir «un universo ilimitado de imágenes-movimiento»? ¿Qué quiere decir que el movimiento es imagen y la imagen movimiento? Quiere decir que la imagen fundamentalmente acciona y reacciona, que la imagen es lo que acciona y reacciona. Es decir, la imagen es lo que acciona sobre otras imágenes y lo que reacciona a la acción de otras imágenes. La imagen sufre acciones provenientes de otras imágenes y reacciona.

¿Por qué la imagen-movimiento es una imagen, por qué esa palabra, «imagen»? Es muy simple, no hay siquiera que explicarlo -toda comprensión es un poco afectiva-: la imagen es lo que aparece. En otros términos, Bergson no experimenta una real necesidad de definir la imagen. Eso se hará a medida que avanzamos. Llamamos imagen a lo que aparece. La filosofía ha dicho siempre que lo que aparece es el fenómeno. El fenómeno, la imagen, es lo que aparece en tanto aparece. Bergson nos dice, entonces, que lo que aparece está en movimiento. En un sentido, es muy, muy clásico. Lo que no va a ser

clásico es lo que saca de allí. Va a tomar seriamente esta idea. Si lo que aparece está en movimiento, no hay más que imágenes-movimiento.

Esto quiere decir no solamente que la imagen acciona sobre otras imágenes y otras imágenes reaccionan sobre ella, sino también que acciona y reacciona, dice Bergson, en todas sus partes elementales —tomo estos términos porque son muy útiles—, partes que son ellas mismas, a vuestra elección, imágenes o movimientos. Reacciona en todas sus partes elementales o, como dice Bergson, «bajo todas sus caras»<sup>1</sup>.

Cada imagen acciona y reacciona en todas sus partes elementales y bajo todas sus caras, que son ellas mismas imágenes. ¿Qué quiere decir esto? Entiendan, no es fácil expresar todo eso. Intenta decirnos que no consideremos que la imagen es un soporte de acción y reacción, sino que la imagen es en sí misma acción y reacción, en todas sus partes y bajo todas sus caras. O, si ustedes prefieren, que acción y reacción son imágenes. En otros términos, ¿qué es la imagen? Es la excitación, la vibración.

Desde entonces, es evidente que la imagen es el movimiento. La expresión «imagen-movimiento», que no está en el texto de Bergson, pero que es sugerida todo el tiempo, está entonces, desde este punto de vista, completamente fundada.

Pero, una vez más, ¿qué es este punto de vista? Bergson quiere decirnos que no hay ni cosa ni conciencia, que hay imágenes-movimiento y que eso es el universo. En otros términos, hay un en-sí de la imagen. Una imagen no tiene ninguna necesidad de ser percibida. Hay imágenes que son percibidas, sí. Y hay otras que no lo son. Un movimiento puede muy bien no ser visto por alguien y ser una imagen-movimiento. Es una excitación, una vibración que responde a la definición misma de la imagen-movimiento: es lo que está compuesto en todas sus partes y bajo todas sus caras por acciones-reacciones. No hay más que movimiento, es decir, no hay más que imágenes. Entonces sí, literalmente, no hay cosa ni conciencia.

Ven hasta qué punto es distinto: la fenomenología conservará todavía las categorías de cosa y de conciencia, trastornando la relación. A esa altura, al principio del primer capítulo, ya no hay en Bergson ni cosa ni conciencia. Sólo hay imágenes-movimiento en constantes variaciones unas en relación con las otras. ¿Por qué en constantes variaciones unas en relación con las otras? Puesto que toda imagen, en tanto imagen, sufre acciones y ejerce ella misma acciones, puesto que sus partes, en tanto imágenes, son acciones y reacciones, etc.

<sup>1</sup> Henri Bergson, *Materia y memoria*, op. cit., pág. 51.

De modo que no hay ni cosa ni conciencia. ¿Por qué? Porque lo que llamamos «las cosas» son imágenes, son excitaciones, vibraciones. ¿Qué es la mesa?

Es un sistema de excitaciones, de vibraciones. Introduzco aquí algo que puede aclarar algunos textos de Bergson, porque tendremos que volver mucho sobre esto en el cine. ¿Una molécula? Muy bien, diría Bergson, una molécula es una imagen. Pero justamente es una imagen porque es estrictamente idéntica a sus movimientos. Los físicos nos hablan de tres estados de la materia: estado gaseoso, estado líquido, estado sólido. Esto nos interesará mucho para la imagen cinematográfica. ¿Qué son? Y bien, se definen ante todo por movimientos moleculares de tipos diferentes. Las moléculas no tienen el mismo movimiento en lo que se llama estado sólido, líquido y gaseoso. Pero se trata siempre de la imagen-movimiento. No hay cosa, hay imágenes-movimiento, es decir, vibraciones y excitaciones. Indudablemente sometidas a leyes. Por supuesto que hay leyes. La ley es la relación de una acción y una reacción. Estas leyes pueden ser extremadamente complejas, pero a pesar de todo son leyes. Las leyes del estado líquido no son las mismas que las del estado gaseoso o las del estado sólido. La cosa sólida es una imagen-movimiento de un cierto tipo. Puedo decir que ocurre cuando el movimiento de las moléculas está confinado por la acción de las otras moléculas en un espacio limitado, de tal manera que la vibración oscila alrededor de una posición media. Al contrario, en un estado gaseoso hay un libre recorrido de las moléculas por relación a las otras. Todo eso son tipos de vibraciones, de excitaciones diferentes. Y no hay más conciencia que cosa. ¿Qué es mi conciencia? Es una imagen-movimiento entre las otras. ¿Mi cuerpo? Es una imagen-movimiento entre las otras. Mi cerebro es una imagen-movimiento entre las otras. Ningún privilegio. Ningún privilegio de una conciencia, ningún privilegio de una cosa. Nadí. Todo es imagen-movimiento y se distingue por los tipos de movimientos y por las leyes que regulan la relación de las acciones y de las reacciones en dicho universo.

Acabo entonces de sugerir esta identidad: imagen=movimiento. Si ustedes quieren, ese es el tema general del primer capítulo. Bergson agrega algo muy importante. No solamente imagen=movimiento, sino imagen=movimiento=materia. En mi opinión esto no es fácil. De cierta manera va de suyo, de cierta otra manera es muy difícil. Si ustedes quieren, hay dos lecturas. Nos dejamos llevar, es completamente convincente. Nos abocamos a ello, reflexionamos. Es completamente convincente pero hay que encontrar las razones.

Creo que para comprender la triple identidad hay que proceder en cascada. Ante todo hay que mostrar, como acabo de hacer, la identidad primera

imagen-movimiento. La identidad de la materia deriva de ella. Es porque la imagen es igual al movimiento que la materia es igual a la imagen-movimiento. En efecto, lo que llamaremos «materia» es este universo de las imágenes-movimiento, en tanto ellas están en acciones y reacciones unas con otras.

¿Qué quiere decir esto y por qué la materia y la imagen se concilian tan bien? Es que por definición, la materia es lo que no tiene virtualidad. En la materia no hay jamás algo oculto, nos dice Bergson. A primera vista parece curioso, y después de que vemos lo que dice, es totalmente evidente. No hay nada oculto en la materia. ¡Atención! Hay mil cosas que no vemos. Hacen falta instrumentos cada vez más complejos, cada vez más científicos para ver algo en la materia. Eso es muy cierto. Pero hay una cosa que yo sé como a *priori*, como independientemente de la experiencia, según Bergson: si en la materia puede haber mucho más de lo que yo veo, no hay algo distinto a lo que veo. Es en este sentido que no tiene virtualidad. A saber, en la materia no hay y no puede haber más que movimiento. Entonces por supuesto, hay movimientos que no veo. Es una recuperación del tema precedente: hay imágenes que no percibo, no por eso son menos imágenes. Tal como él la definió, la imagen no existe en absoluto por referencia a la conciencia, por la simple razón de que la conciencia es una imagen entre las otras.

Ven ustedes que en esta especie de orden de las razones comienzo por mostrar la igualdad de la imagen y del movimiento, y es a partir de ella que concluyo y tengo derecho a concluir la igualdad de la materia con la imagen-movimiento. He aquí entonces nuestra triple identidad.

Hoy voy a hacer interrupciones para que ustedes reaccionen. Comencé por el tema general. Voy a agregar algo con la esperanza de hacer comprender mejor este punto de vista bergsoniano.

Esta triple identidad imagen-movimiento-materia es, como se diría, el universo infinito de una universal variación: perpetuamente acciones y reacciones. Una vez más, lo que quisiera que comprendan es que no es que la imagen actúa sobre otras imágenes, sino que es la imagen en todas sus partes y bajo todas sus caras la que en sí misma es acción y reacción, es decir, vibración y excitación.

Si comprenden esto, me parece que la pregunta que planteaba hace un momento encuentra una justificación. ¿Desde qué punto de vista es que Bergson puede descubrir este universo de la imagen-movimiento, que ustedes pueden tratar a la vez como la cosa más obvia y como el mundo más raro que podamos imaginar, una especie de chapoteo de imágenes-movimiento? Él mismo se lo pregunta en estos textos del capítulo primero, lo verán: «¿pero

qué punto de vista es este?» Y bien, dice, finalmente es el punto de vista del sentido común. En efecto, el sentido común no cree en una dualidad de la conciencia y de las cosas. Sabe bien que captamos, como dice Bergson, «más que representaciones y menos que cosas»<sup>2</sup>. El sentido común se instala en un inundo intermedio entre cosas que serían opacas y representaciones que serían interiores a nosotros. Este universo de la imagen-movimiento, dice entonces, en el cual estamos tomados, del cual formamos parte, es finalmente el punto de vista del sentido común.

Me parece que evidentemente no. No, no es en absoluto el punto de vista del sentido común. En cambio, otra cosa me parece evidente. Y entonces repito mi pregunta, que es por el momento todavía marginal: ¿no es singularmente un universo de cine lo que nos describe? ¿Es el punto de vista del sentido común? ¿No es más bien el punto de vista de la cámara? En fin, esta pregunta sólo tomará un sentido más tarde.

Un universo infinito de universales variaciones. Eso es el conjunto de las imágenes-movimiento. Planteo entonces una pregunta: ¿podría definir este universo como un mecanicismo o por una especie de mecanismo acción/reacción? Es muy cierto que tiene con el mecanicismo una relación estrecha: no hay finalidad en este universo. Este universo es como es, tal como se produce y tal como aparece. No hay razón ni objetivo. ¿Por qué tales imágenes y no otras? Bien, es así. Aún más, para Bergson la pregunta no tiene sentido. Consagrará largas páginas a mostrar que «por qué esto antes que otra cosa» y, en última instancia, «por qué algo antes que nada», preguntas que ha discutido mucho la metafísica, son carentes de sentido. Entonces este universo parece ser una especie de universo que podríamos llamar mecánico.

De hecho no lo es en absoluto. ¿Por qué este universo de la imagen, de las imágenes-movimiento, no puede ser literal y rigurosamente un universo mecánico? Es que el concepto de mecanismo, si se lo toma en serio, responde a tres criterios, de los cuales Bergson habló muy bien. Primer criterio: instauración de sistema cerrado, de sistemas artificialmente cerrados. Una relación mecánica implica un sistema cerrado al cual se refiere y en el cual se desenvuelve. Segundo carácter de un sistema mecánico: implica cortes inmóviles del movimiento, operar cortes inmóviles en el movimiento. A saber, el estado del sistema en el instante *t*. En tercer lugar, implica acciones de contacto que dirigen el proceso tal como ocurre en el sistema cerrado.

<sup>2</sup> *Ibídem*, prólogo, pp. 25-26.

Ahora bien, vimos en nuestras búsquedas precedentes que había en Bergson toda una teoría de los sistemas cerrados. Lo vimos suficientemente como para que yo pueda concluir ya bastante rápidamente que cualquiera sea la importancia de los sistemas cerrados en Bergson, el universo de las imágenes-movimiento no es un sistema cerrado. Esa es su primera diferencia con un sistema mecánico. No es un sistema cerrado, es un universo abierto. Y sin embargo, no hay que confundirlo con lo que Bergson en *La evolución creadora* llamaba «el Todo», el Todo abierto en el sentido de la duración.

Hablo aquí para los que se acuerden de las nociones que hemos extraído. Ahora tenemos tres nociones a distinguir. Los sistemas artificialmente cerrados, para los cuales yo proponía guardar la palabra «conjunto». Un conjunto es un sistema artificialmente cerrado. El Todo, o cada Todo, que es fundamentalmente del orden de la duración.. Y ahora tenemos una tercera noción que no hay que confundir con la precedente. Para ella, me gustaría reservar la palabra «universo». El universo designaría el conjunto de las imágenes-movimiento en tanto accionan y reaccionan unas con otras.

Digo entonces que este universo de las imágenes-movimiento no es de tipo mecanicista puesto que no se inscribe en sistemas cerrados.

Segundo punto: no procede por cortes inmóviles del movimiento. En efecto, procede por movimientos. Y si, como vimos también precedentemente, el movimiento es a su vez un corte de algo, no debemos confundir el corte inmóvil del movimiento con el movimiento mismo como corte de la duración. Ahora bien, en el universo de las imágenes-movimiento los únicos cortes son los movimientos mismos, a saber, las facetas de la imagen, las caras de la imagen. Es entonces una segunda diferencia con un sistema mecanicista.

Tercera diferencia: el universo de las imágenes-movimiento desborda por mucho las acciones-contacto. ¿En qué? Las acciones sufridas por una imagen se extienden tan lejos y a una distancia tan grande como se quiera, según las vibraciones correspondientes.

Y es muy curioso, insisto en señalarlo, porque se esperaría de Bergson, quien ha criticado tanto los cortes inmóviles que operamos sobre el movimiento, que tome como ejemplo al átomo. El átomo sería típicamente un corte inmóvil operado sobre el movimiento. Ahora bien, jamás invoca al átomo cuando habla de los cortes inmóviles. Y jamás pone en cuestión el átomo en su crítica. ¿Por qué? Porque se hace del átomo una concepción muy rica. A saber, el átomo es siempre inseparable de un flujo, de una onda, de una onda de acción que recibe y de una onda de reacción que emite. Bergson jamás concibió al átomo como un corte inmóvil. Concibe al átomo

como hay que concebirlo, como un corpúsculo en relación fundamental, en relación inseparable con ondas, o como un centro inseparable de líneas de fuerza. En ese sentido, para él el átomo no es en absoluto un corte operado sobre el movimiento, sino una imagen-movimiento.

He aquí entonces que por estas tres razones, porque no se reduce a un sistema mecánico, digo que el universo de las imágenes-movimiento merece el nombre de universo. Sin embargo, excluye toda finalidad, excluye todo fin. Aún más, excluye toda razón. De allí la necesidad de encontrar un término que distinga bien la especificidad de este universo de las imágenes-movimiento. Es por eso que, una vez más, la palabra «maquínico» me parece necesaria. En absoluto para emplear un barbarismo, sino porque tenemos necesidad de un término que dé cuenta de esa especificidad. Yo diría que es un universo que no es mecanicista, que no es mecánico. Es un universo maquínico, es el universo maquínico de las imágenes-movimiento. ¿Cuál es aquí la ventaja de «maquínico»? Que a través suyo podemos englobar la triple identidad imagen-movimiento-materia. Desde entonces podría definir más precisamente el universo como siendo el agenciamiento maquínico de las imágenes-movimiento.

Siempre me persigue mi pregunta marginal: ¿no es eso el cine o una parte del cine? ¿No podríamos decir en una definición muy general —y muy parcial, por otra parte, no digo en absoluto que sólo existe eso— que el cine es el agenciamiento maquínico de las imágenes-movimiento?

¿Qué hay de sorprendente en este primer tema? Es aquí que quisiera terminar este primer punto. Lo que me parece totalmente sorprendente es que, hasta donde sé, jamás se había mostrado que la imagen era a la vez material y dinámica. Si ustedes quieren, a otro nivel, cuando Bachelard se ocupa de la imaginación, reencontrará a su manera, por otros medios, la idea de que la imaginación es en su esencia material y dinámica. Esto es afirmado con una fuerza extraordinaria por el primer capítulo de *Materia y memoria*. La imagen es la realidad material y dinámica.

¿Qué hay de extraordinario, entonces? Si leen todos los textos de Bergson anteriores a *Materia y memoria*, y si leen la mayoría, en general todos los textos de Bergson después de *Materia y memoria*, se encontrarán en un terreno bien conocido que es el bergsonismo. Y si intento definirlo -en apariencia es muy simple— el bergsonismo quiere decir que de un lado tienen el espacio y del otro el verdadero movimiento y la duración. El primer capítulo de *Materia y memoria* constituye un avance formidable, porque nos dice, o parece decirnos, algo totalmente distinto. Nos dice que el verdadero movimiento es la materia,



y la materia-movimiento es la imagen. No está en absoluto la cuestión de la duración. Y nos introduce en un universo muy especial, que llamo por comodidad «el agenciamiento maquínico» o «el universo maquínico de las imágenes-movimiento». Este primer capítulo forma entonces un tal avance en el bergsonismo, que para aquellos que han leído los libros anteriores y posteriores la pregunta es cómo una punta tan extraordinariamente avanzada va a poder conciliarse con los libros precedentes y siguientes. En el primer capítulo de *Materia y memoria* se asiste a una redistribución de los dogmas a partir de este descubrimiento de un universo material de las imágenes-movimiento. A tal punto que el problema de lo extenso ni siquiera se plantea. Cuando digo, por ejemplo, que la imagen es movimiento bajo todas sus caras, no se preguntará cuántas caras tiene, cuántas dimensiones hay, etc. La cuestión no se plantea en absoluto. ¿Por qué? Por una razón muy simple: la cuestión no es lo extenso. Es lo extenso lo que está en la materia y no la materia la que está en lo extenso.

Lo que cuenta es la triple identidad imagen=movimiento=materia. Esta triple identidad es lo que podemos llamar de aquí en más «el universo material» o «el agenciamiento maquínico de las imágenes-movimiento».

He aquí el primer punto que es el argumento general. Lo digo bien, pues todo esto es como una novela, es bueno como las novelas, es mejor que las novelas. Puesto que en este universo maquínico de las imágenes-movimiento que accionan y reaccionan unas sobre otras en perpetuas vibraciones, en perpetuas conmociones, algo va a pasar. Y lo que acabo de describir no era más que el tema general del primer capítulo. Pero en ese mundo va a surgir algo extraordinario, y será entonces nuestro segundo tema. Una vez definido el universo material de las imágenes-movimiento o el agenciamiento maquínico de las imágenes-movimiento, ¿qué es lo que puede surgir en el primer capítulo? ¿Qué es lo que puede pasar en este universo, sino eternamente imágenes que chapotean? Ven ustedes la angustia: ¿qué es lo que puede pasar allí dentro? Todo eso sólo vale si avanzamos, si nos hace avanzar, es decir, si algo sucede en este universo.

¿Qué hora es? Bien, tendría todavía que pasar por la secretaría en un momento. Hago una corta interrupción. Reaccionen. Lo que me importa no son vuestras objeciones, que sólo valdrán más tarde. Lo que me importa es que intenten colocarse en ese estado... Sería muy preciso entrecerrar los ojos, entonces... Es casi un estado de adormecimiento... Sugiero una vez más: ¿no se trata de esto cuando se disponen a ver cine? Y no olviden que ustedes no son exteriores a este universo, sino que son una pequeña imagen-movimiento,

reciben acciones, devuelven reacciones. Son una imagen entre las imágenes. Y si tienen ganas de decir: «¡Atención, no! Yo soy una imagen especial», por el momento no lo son en absoluto. Quizás vaya a pasar algo que haga de ustedes imágenes muy especiales, pero por el momento, en absoluto. Son un chapoteo entre los otros, son una vibración, vibraciones entre otras, y cada una vibra de manera distinta. ¡Qué bello universo!

Bueno, ¿es bastante claro o debo retomar puntos? Es preciso que sea claro. Es preciso que sea claro con una claridad de la inteligencia, por supuesto, pero igualmente con una claridad del sentimiento.

¿Cómo nacerá una percepción en este universo maquínico de las imágenes-movimiento? Por el momento no hay percepción o, lo que es lo mismo, todo es percepción. Ya veremos en qué sentido, pero por el momento no introduce la categoría de percepción. En este primer tema introduce únicamente las categorías de imagen, movimiento y materia.

Intervención: (*Inaudible*).

Deleuze: De seguro no es nuestra situación. Pero, una vez más, no introduce nuestra situación. De lo que hablas es de la situación del universo: imágenes-movimiento que accionan, reaccionan... Hay comunicación, sí, en el sentido de transmisión de acciones y reacciones. Pero eso es todo. Es un universo absolutamente ciego. ¿Cómo va a nacer la comunicación, la percepción, etc.? Ese va a ser justamente el segundo tema.

Comtesse: Hablaste de la imaginación dinámica en Bachelard. ¿Cómo explicas que al mismo tiempo que Bachelard habla de imaginación dinámica, en la *Poética de la ensoñación*<sup>3</sup>, por ejemplo, diga explícitamente que la imagen, la imaginación dinámica, tiene esencialmente por función el volver a la permanencia de la infancia inmóvil que está fuera de la historia? ¿Cómo conciliar el dinamismo de la imaginación con la permanencia y la inmovilidad?

Deleuze: Esa es una pregunta muy rica que concierne al pensamiento de Bachelard. Así pues, preciso: Bachelard no es, a mi modo de ver, un pensador bergsoniano. Lo que quería decir es que a un cierto nivel de su teoría de la imaginación toma prestada porque la necesita -y lo dice con mucho gusto— esta especie de intuición bergsoniana de la relación de la imagen con

<sup>3</sup> Gastón Bachelard, *Poética de la ensoñación*, FCE, México, 1982.

la materia y el dinamismo. La retoma completamente por su propia cuenta. Entonces después, los desarrollos de Bachelard no tienen nada que ver con eso. A mi parecer esto no sería en absoluto nuestro tema.

Si la pregunta que planteas es muy general, a saber, sobre la inmovilidad, yo diría que es fácil de concebir, por ejemplo, que la inmovilidad no sea un estado inteligible por sí mismo, suficiente por sí mismo, sino que sea, por ejemplo, un movimiento interrumpido. La necesidad de pensar la inmovilidad en términos de movimiento, y no a la inversa, me parece muy importante. El cine nos daría mil ejemplos. ¿Un primer plano inmóvil es una objeción a la idea de que la imagen de cine es una imagen-movimiento? Se trata de cosas que son como obvias y a la vez muy interesantes, y que no hemos abordado todavía. Pero creo que es evidente que si en el momento en que dije que la imagen cine es la imagen-movimiento, me hubieras preguntado qué hago con un plano inmóvil, no hubiera sido una dificultad muy grande, una objeción grave.

Lo que dices de interesante es que, en efecto, una teoría de la imagen-movimiento implica una concepción de la inmovilidad. O, lo que es mejor, de la inmovilización, puesto que la inmovilización es ciertamente movimiento por relación a la inmovilidad. Esto tendremos que volver a encontrarlo.

Digo rápido, antes de desaparecer en la secretaría por un corto momento, que nuestro segundo tema va a ser: ¿qué pasa allí dentro, qué puede pasar? Pero comprendan las reglas del juego, es decir, las reglas más serias, las reglas del concepto que Bergson se impuso. Nos dijo que la materia no contiene nada más que lo que nos da, no hay nada oculto en la materia. Para contestar a la pregunta por lo que puede pasar en el universo material de las imágenes-movimiento o en el agenciamiento maquínico de las imágenes-movimiento, queda completamente excluida la posibilidad de apelar a algo que no sea movimiento. No se trata de reintroducir sigilosamente en este universo una nueva categoría que permita sacar algo de allí, como se saca un conejo de un sombrero. Es entonces únicamente con los datos de este universo de las imágenes-movimiento, en tanto accionan y reaccionan unas sobre otras, que algo va a pasar. Eso es lo bueno. ¡Es un suspenso! ¿Qué va a pasar?

Y bien, se los voy a decir para que reflexionen cuando vaya a la secretaría. Como si nada, va a pasar que en este universo de imágenes-movimiento, algunas imágenes presentan un fenómeno de retardo. Bergson no introduce otra cosa que el retardo. ¿Qué quiere decir «retardo»? Muy simple, quiere decir que al nivel de algunas imágenes la acción sufrida no se prolonga inmediata-

mente en reacción ejecutada. Entre la acción sufrida y la reacción ejecutada hay un intervalo. Ven ustedes que es prodigioso, porque lo único que se da y que nos va a pedir que le concedamos es el intervalo de movimiento. No es culpa suya, es así. Él dice: «Y bien, sí, en mi universo de imágenes-movimiento hay intervalos». Es decir, hay algunas imágenes —son nada, literalmente son nada— constituidas de tal manera que entre la acción que sufren y la reacción que ejecutan hay un lapso de tiempo, un intervalo.

No quiero mezclar todo, pero recuerden las bellas páginas de Vertov<sup>4</sup>: «en relación al cine lo que cuenta no es el movimiento, es el intervalo entre los movimientos.» El cine también va a estar lleno del problema del intervalo.

¿Qué pasa entre dos movimientos? A primera vista esta pregunta no se planteaba, en la medida en que una acción sufrida se prolonga en reacción ejecutada. Y esa es la ley de la naturaleza en el mayor número de sus partes. Una acción sufrida se prolonga inmediatamente en acción, en reacción ejecutada. Es lo que se llamará, incluso al nivel animal, la ley del circuito reflejo. En lo que se llama un acto reflejo hay una prolongación de una excitación recibida, es decir de una acción sufrida, en una reacción ejecutada.

Pero Bergson nos dice que hay algunas imágenes en las que ocurre como si la acción sufrida y la reacción ejecutada estuvieran distendidas. Ven ustedes, su superioridad no está en tener un alma, una conciencia. Permanecen completamente en el dominio de las imágenes-movimiento. ¿Qué hay entre acción y reacción? Por el momento nada, un intervalo, un agujero. Bueno, me dirán que esto no es gran cosa... Y bien, vamos a ver qué resulta... si concedemos que existen imágenes de un tipo semejante. ¿Hay imágenes así, es decir, imágenes que se definirán únicamente al nivel del retardo del movimiento?

Vuelvo enseguida.

¿Quieren cerrar la puerta? No tienen muchas ganas de trabajar, ¿no? Comenzamos cuando quieran... yo no voy a empujarlos... ¡Ah!, espero que hayan visto la emisión de Glenn Gould en la televisión... ¡Qué genio! Un pianista prodigioso, prodigioso...

Entonces, una vez más, no se pide otra cosa que una pequeña brecha, un pequeño intervalo entre dos movimientos. Una vez más, no es nada que se asemeje por el momento a una conciencia, a un espíritu...

Si lo tomo literalmente, habría entonces dos tipos de imágenes. En primer lugar, habría imágenes que sufren acciones y que reaccionan —retengan porque

<sup>4</sup> Cf. Dziga Vertov, *Artículos, proyectos y diarios de trabajo*, De La Flor, Bs. As., 1974.

esto nos resultará muy importante- inmediatamente en todas sus partes y bajo todas sus caras. Luego habría otro tipo de imágenes, que simplemente presentan una brecha entre la acción y la reacción.

Esto nos permite hacer una precisión terminológica: hablando con propiedad, reservaremos la palabra «acción» para las reacciones que sobrevienen sólo después de la brecha. Propiamente hablando, se dice que «actúan» aquellas imágenes que reaccionan a la acción que sufren bajo la condición de un intervalo entre los dos movimientos. En otros términos, hay acción propiamente hablando cuando la reacción no se encadena inmediatamente con la acción sufrida. Si buscamos una definición de la acción, esta es una buena. ¿Por qué? Porque es una definición temporal. En efecto, hay un gran arte en Bergson: las definiciones son siempre, incluso cuando no lo parecen, definiciones temporales. Es siempre en el tiempo que define las cosas o los seres.

Pero intentemos comprender mejor porque, es curioso, pero sigo teniendo la impresión de que todo esto es a la vez, simultáneamente, extraordinariamente simple y extraordinariamente complicado. Los dos a la vez y sin que lo uno elimine lo otro.

Tomemos un ejemplo, entonces, un ejemplo rápido de una imagen que conlleve tal brecha. Mi cerebro es una imagen, ustedes recuerdan. Es una imagen-movimiento como las otras, entre las otras. Pero es una imagen rara, porque ¿qué diferencia hay entre el cerebro y la médula espinal? Pueden decirse muchas cosas, principalmente buscar definiciones estructurales, es decir, finalmente espaciales de la médula espinal y del cerebro. Pero juguemos el juego de la búsqueda de las definiciones temporales. En el acto reflejo una excitación recibida, una acción sufrida se prolonga inmediatamente por intermedio de una reacción. Hay entonces un encadenamiento inmediato, sin intervalo. Es temporal, pero sin intervalo —digamos esto muy a *grosso modo*, es obvio que está simplificado- entre las células sensitivas que reciben la excitación y las células motrices de la médula que desencadenan la reacción. Ahora bien, tengo un cerebro. Recibo una excitación, es decir un movimiento, pero extrañamente en lugar de que esa excitación recibida en un centro de sensibilidad se prolongue inmediatamente en una reacción activada por un centro motor de la médula, se produce un rodeo. Es muy rudimentario como esquema, pero nos hace comprender todo. Sigo hablando en términos de movimientos: se produce un rodeo. Es decir, la excitación se remonta a las células del encéfalo, a las células corticales; de allí vuelve a descender a las células motrices de la médula. Diferencia, entonces, entre una acción refleja y una acción cerebral. Acción refleja: excitación recibida por el centro de sensación —el centro sensible, de

sensibilidad—, prolongación inmediata, reacción activada por el centro motor de la médula. Acción cerebral: lo mismo, pero la excitación sube a las células del encéfalo y vuelve a descender a los centros motores de la médula. Todo eso es puro movimiento. Eso es el retardo o el rodeo. El intervalo entre los dos movimientos fue tomado por el rodeo del movimiento.

Comenzamos entonces a comprender mejor. No introduzco otra cosa que el movimiento, la brecha, el intervalo entre dos movimientos o el rodeo operado por el movimiento. Y ven que puedo dar definiciones espaciales del cerebro que serán muy complejas, que serán las definiciones del científico, pero después de todo, por el momento el filósofo o el metafísico no necesita estrictamente nada más que una definición temporal del cerebro. Y la primera definición temporal será que el cerebro es él mismo una brecha. El cerebro es una brecha entre un movimiento recibido y un movimiento devuelto. Brecha a favor de la cual se produce un rodeo, un rodeo del movimiento.

¿Qué implica esta brecha o ese rodeo? Tres cosas. Tiene como concomitantes tres caracteres, va a darnos tres caracteres.

Primer carácter. La imagen especial es la brecha o el rodeo. Y bien, de las imágenes especiales que están dotadas así de esta propiedad de brecha o de rodeo, ya no podemos decir que reciben excitaciones o que sufren acciones en todas sus partes o sobre todas sus caras. Ese era el caso de la imagen-movimiento ordinaria. Una imagen-movimiento ordinaria recibía acciones, sufría acciones en todas sus partes y sobre todas sus caras. Cuando hay una brecha entre el movimiento recibido y el movimiento ejecutado, la condición misma para que eso suceda es que el movimiento recibido, la excitación recibida esté localizada. En otros términos, la imagen especial —conservo por el momento esta palabra— será una imagen que sólo recibe las excitaciones, que sólo sufre las acciones que se ejercen sobre ella, en algunas de sus partes y sobre algunas de sus caras.

¿Qué quiere decir esto? Que cuando otra imagen, es decir cuando otra cosa actúa sobre ella, sólo retiene una parte de la acción de la otra cosa. Hay cosas que atraviesan la imagen especial y frente a las cuales ella permanece literalmente indiferente. En otros términos, sólo retiene lo que le interesa. En efecto, sólo retiene lo que es capaz de captar en alguna de sus partes y sobre alguna de sus caras. Ahora bien, ¿por qué retiene esto antes que aquello? Evidentemente retiene lo que le interesa. Tomemos aquí un ejemplo verdaderamente infantil: de la luz, lo viviente sólo retiene algunas longitudes de onda y algunas frecuencias, el resto lo atraviesa, siendo él indiferente —y esto varía según los vivientes—.

La oposición deviene muy, muy rigurosa. La imagen-movimiento ordinaria era una imagen que recibía acción y ejecutaba reacción inmediatamente, es decir en todas sus partes y sobre todas sus caras. La imagen especial que presenta el fenómeno de brecha, sólo recibe la acción que sufre sobre algunas caras o en algunas partes; desde entonces, deja escapar mucho de la imagen de la cosa que acciona sobre ella.

En otros términos, el primer carácter de la brecha o de la imagen especial va a ser seleccionar. Seleccionar en la excitación recibida o, si ustedes prefieren, eliminar, sustraer. Habrá cosas que la imagen especial dejará pasar. Por el contrario, una imagen ordinaria no deja pasar nada, recibe en todas sus partes y sobre todas sus caras. La imagen especial sólo recibe sobre algunas caras y en las partes privilegiadas, entonces deja pasar una enormidad de cosas: «no veré más allá ni más acá de tal longitud de onda y de tal frecuencia.» Un animal verá o escuchará, sentirá cosas que yo no siento, etc., etc. En fin, es este primer aspecto de la selección o de la eliminación lo que va a definir el fenómeno de la brecha y este tipo de imagen especial.

En segundo lugar, consideremos entonces la acción sufrida en lo que queda de ella. En tanto imagen especial, he seleccionado las acciones que sufría —si ustedes prefieren, mi cuerpo ha seleccionado, es lo mismo—. Consideremos ahora lo que sufro como acción. Sufro una excitación, una acción, vibraciones, etc. Ya no hablo de aquello que elimino, hablo de lo que dejo pasar, de lo que retengo, de lo que recibo sobre una cara privilegiada, de lo que recibo en una de mis partes.

¿Qué es lo que ocurre para esta acción sufrida? Esto va a ser el segundo carácter. En el circuito reflejo no hay problema, se prolonga en reacción ejecutada a través de los centros motores. Hemos visto que aquí, al contrario, hay un rodeo por el encéfalo. ¿Qué quiere decir este rodeo? ¿Qué hace? Todo ocurre como si la acción sufrida, cuando llega al encéfalo -aparato prodigiosamente complicado—, se dividiera en una infinidad de caminos nacientes. Podemos decir entonces para simplificar que son caminos ya prefigurados, que está lleno de ellos, pero de hecho son caminos que se rehacen en el conjunto de la corteza a cada instante, que están determinados por relaciones eléctricas, por relaciones aún más complicadas, por relaciones moleculares... en fin, por todo tipo de cosas. Todo ocurre como si la excitación recibida se dividiera al infinito en una suerte de multiplicidad de caminos esbozados. Hago un pequeño dibujo para que comprendan: en el acto reflejo tienen la excitación recibida, célula sensitiva que recibe la excitación y transmisión a la médula, centro motor de la médula, reacción; en el acto cerebral el primer segmento

permanece igual, pero la excitación recibida asciende al encéfalo, y se encuentra frente a una especie de división de sí misma en mil caminos corticales siempre recompuestos. Es una división, una multidivisión de la excitación recibida.

He allí la descripción bergsoniana de lo que hace el cerebro. No es complicado ver hasta qué punto Bergson está diciéndonos que evidentemente el cerebro no introduce imágenes. Las imágenes ya estaban antes, no había necesidad de introducirlas. No, el cerebro opera únicamente al nivel del movimiento, divide un movimiento de excitación recibida en una infinidad de caminos.

Bueno, este es el segundo aspecto. Yo diría que ya no se trata de una selección-sustracción, sino de una división. Es entonces el segundo aspecto de la brecha. La brecha operaba hace un momento una sustracción-selección, ahora opera una división de la excitación recibida.

Si ustedes quieren, la acción sufrida ya no se prolonga en una reacción inmediata, se divide en una infinidad de reacciones nacientes. ¿Qué es esto? Es una especie de división y es también -Bergson no emplea esta palabra, pero yo la necesito- una especie de vacilación; como si la excitación recibida vacilara, pusiera un pie en tal camino cortical, otro pie en tal otro camino, etc. Es exactamente lo que se llama... en geografía, cuando un río se... ¿cómo se llama eso?... es muy conocido... ¡Ah! Hagan un esfuerzo, no es posible que todos perdamos las palabras al mismo tiempo, nunca son las mismas palabras las que perdemos...

Intervención 1: ¿Meandro?

Deleuze: No, no es eso...

Intervención 2: Un delta.

Deleuze: ¡Un delta! ¡Eso es! Un delta.

En tercer lugar, ¿qué va a pasar gracias a esta división y estas subdivisiones de la excitación recibida operada por la corteza? Cuando haya un descenso al centro motor de la médula, será preciso que ya no se trate de la prolongación de la excitación recibida, sino de una especie de integración de todas las pequeñas reacciones cerebrales nacientes. En otros términos, aparecerá algo radicalmente nuevo en relación a la excitación recibida. Ese «algo radicalmente nuevo en relación a la excitación recibida» es lo que, hablando con propiedad, llamaremos «acción».



Diremos que este tercer nivel consiste en que estas imágenes son especiales porque en lugar de encadenar sus reacciones con la excitación, eligen sus acciones, eligen la reacción que van a tener en función de la excitación.

He aquí entonces tres términos únicamente cinéticos, es decir de movimiento. No introducimos nada que se asemeje a un espíritu. Estos tres términos que permiten definir la imagen especial son: en primer lugar, sustraer-seleccionar; en segundo lugar, dividir; en tercer lugar, elegir. Ustedes me dirán que «elegir» implica sin embargo la conciencia. Para nada. La definición siempre temporal que puede darse de «elegir» a partir de los textos de Bergson es: integrar la multiplicidad de las reacciones nacientes tal como se operaban o se trazaban en la corteza.

Así pues, digo que a tal imagen que es capaz de seleccionar algo en las acciones que sufre, de dividir la excitación que recibe y de elegir la acción que va a ejecutar en función de la excitación recibida, la llamemos «imagen subjetiva». Observen que forma parte por completo de las imágenes-movimiento. Está definida enteramente como movimiento.

¿Por qué «imagen subjetiva»? ¿Y en qué sentido del sujeto? Aquí hay que ser muy, muy riguroso, sino todo se nos escurre. «Sujeto» es aquí sólo una palabra para designar la brecha entre la excitación y la acción. ¿Qué quiere decir esta brecha? Esta brecha define únicamente un centro que habrá que llamar «centro de indeterminación». Cuando hay una brecha entre la excitación sufrida y la reacción ejecutada, hay un centro de indeterminación. Esto quiere decir que no puedo prever cuál será la reacción ejecutada en función de la excitación sufrida. Lo que llamamos «un sujeto» no es por el momento otra cosa que un centro de indeterminación.

He aquí entonces la definición espacial que corresponde a la realidad temporal del sujeto. Por sujeto entendemos algo que se produce en el mundo, es decir, en el universo de las imágenes-movimiento. A saber, es un centro de indeterminación que se define temporalmente por la brecha entre movimiento recibido y movimiento ejecutado, teniendo esta brecha tres aspectos: selección-sustracción, división, elección.

He allí la segunda idea del primer capítulo, que nos conduce directamente a una tercera idea. El centro de indeterminación es entonces definido por sustracción, división, elección. ¿Cuál es el lazo entre estos caracteres? Este es mi tercer problema respecto del primer capítulo. ¿De acuerdo? ¿Ninguna dificultad sobre el segundo punto?

Las imágenes especiales reciben la acción de otras imágenes seleccionándolas. Es decir, no reciben el todo de la acción. En otros términos, estas imágenes

especiales eliminan por su cuenta algunas partes, e incluso un gran número de partes, de la imagen que acciona sobre ellas, es decir, del objeto que acciona sobre ellas. En efecto, esto es bien sabido, es un lugar común. Pero tanto mejor, caemos sobre un lugar común. Es bien sabido que sólo percibimos muy, muy pocas cosas. No es que percibimos mal, es que verdaderamente no percibimos mucho. Es idiota decir que percibimos mal o que lo que percibimos no existe. Todos estos son problemas viejos, ya no existen para Bergson. No percibimos mucho, y al mismo tiempo esa es nuestra grandeza, porque es precisamente en ese sentido que tenemos un cerebro.

¿Qué quiere decir que no percibimos mucho? Si la comprenden, es muy interesante como fórmula. Es que percibir es por definición no percibir mucho. Si percibiera todo, no percibiría. Percibir es por naturaleza captar la cosa, sí. Pero es captar la cosa menos todo lo que no me interesa de la cosa. Ven que el problema se convierte en este: ¿por qué las imágenes especiales están dotadas de percepción? Forzosamente, puesto que operan la sustracción-selección. Perciben las cosas en algunas partes privilegiadas de sí mismas, sobre algunas caras. Por eso mismo sólo retienen de la cosa lo que les interesa. Perciben la cosa, sí, pero menos muchas cosas. En otros términos, ¿qué es la percepción de una cosa? Una vez más, es la cosa menos todo lo que no me interesa, es la cosa menos algo. No es la cosa más algo, es la cosa menos algo. Para percibir hace falta que yo quite. ¿Que quite qué?

Ustedes recuerdan, todas las imágenes-movimiento están en comunicación entre sí, y lo están sobre todas sus caras y en todas sus partes. Es decir, intercambian movimiento; reciben movimiento, transmiten movimiento. No son buenas condiciones para percibir. Necesariamente las cosas no perciben, en el sentido en que empleamos la palabra «percepción». La mesa no percibe: no hay brecha entre las acciones que sufre y la reacción; no puede hacer selección, no percibe.

¿Qué hace falta para percibir? Hace falta que recorte la cosa sobre sus bordes. En efecto, hace falta que le impida comunicar con las otras cosas en las que disolvería sus movimientos, con las que fundiría sus movimientos. Como dice Bergson: «Es preciso que la aisle». Es preciso que haga una especie de cuadro. Pero no es solamente sobre sus bordes que debo sustraer lo que no me interesa para tener una percepción, es en la cosa misma. Yo compongo mi sistema de colores con las longitudes de onda y las frecuencias que me conciernen. La percepción nace de la limitación de la cosa.

Si comprenden, esto resulta en una idea que me parece muy formidable. He aquí mi problema: ¿qué diferencia hay entre la cosa y la percepción de la

cosa? Aquí estamos plenamente en aquello que conformaba las dificultades de la psicología clásica. Lo que dice Bergson no tiene absolutamente nada que ver con lo que decían otros filósofos, que las cosas finalmente no se confunden con las percepciones que tengo de ellas, que no hay cosa sin la percepción que tengo de ella. Bergson dice: las cosas son percepciones en sí. En otros términos, una cosa es una imagen-movimiento. No cesa de recibir acciones y de tener reacciones. Puedo decir que todas las acciones que sufre, las sufre en todas sus partes, y que todas las reacciones que ejecuta, las ejecuta sobre todas sus partes. Puedo muy bien decir que el conjunto de las acciones que sufre y las reacciones que hace son percepciones. Yo diría que la cosa es una percepción total de todo lo que sufre y de todo lo que ejecuta.

Las cosas son «prehensiones», palabra espléndida de un filósofo que no es en absoluto bergsoniano, que tiene toda su originalidad, y al cual ya hice varias alusiones. Whitehead dice, en la misma época, «las cosas son prehensiones».<sup>5</sup> En efecto, prehenden en el sentido de captura. La prehensión es a la vez percepción y captura. La cosa toma todas las acciones que recibe y todas las reacciones que ejecuta. Pero yo diría que precisamente «toma» en las condiciones que hemos señalado, sobre todas sus caras, en todas sus partes. Así pues, diré que cada cosa es una percepción total. Es justamente por eso que no es una percepción. Yo diría que es una prehensión.

Hay una palabra que tuvo éxito en filosofía... Es difícil oralmente, van a comprender inmediatamente por qué, pero por escrito se ve bien. Hay todo tipo de filósofos que distinguieron las prehensiones y las aprehensiones, siendo las prehensiones como una percepción inconsciente, una especie de micro-percepción, y siendo las aprehensiones percepción consciente.

Yo diré que las cosas son percepciones totales, es decir, prehensiones. ¿Qué es mi percepción de la cosa? Es lo mismo menos algo, es una prehensión parcial. Una aprehensión no es, como creían los otros filósofos, una prehensión más una síntesis de la conciencia. Hay que decir que una aprehensión consciente, una percepción consciente, es una percepción menos algo, es decir, una prehensión parcial. Percibo la cosa tal como es, menos algo, menos muchas cosas, menos todo lo que no me interesa. Es por eso que las cosas son prehensiones o percepciones totales. Mis percepciones de cosas son percepciones parciales, y es por eso que son conscientes. ¡Qué curioso rebajamiento de la conciencia! Finalmente, una percepción perfecta es el átomo. El átomo extiende su percepción tan lejos como reciba acciones y tan lejos como ejecute

<sup>5</sup> Cf. Alfred North Whitehead, *Proceso y realidad*, Losada, Buenos Aires, 1956.

reacciones. Las percepciones totales son las de los cuerpos químicos, las de las moléculas. Las moléculas, los átomos, son prehensiones totales. Pero lo que llamo «mi percepción», respecto de lo que hago mi privilegio —y tengo razón al hacerlo—, es precisamente un conjunto de prehensiones parciales. En otros términos, la percepción es la cosa misma menos algo.

De allí la inversión del bergsonismo, la inversión operada por Bergson, que me parece muy prodigiosa, y de la cual había hablado para oponerla justamente a la fenomenología. Bergson no deja de decirnos que no es nuestra conciencia la que es una pequeña luz, mientras que las cosas la esperan para iluminarse. No es así, las cosas jamás esperaron nuestro ojo. Es curioso para un autor al que se ha acusado tanto -comenzando por los marxistas-

de idealismo y de espiritualismo. Es curioso este primer capítulo. Las cosas nunca los han esperado, las cosas jamás esperaron al hombre. Para nada. ¿Qué es lo que pasa? Es que las cosas son luz. Bergson lo dice a su manera... Es su romanticismo propio... La luz no está en el alma sino en las cosas. Y la conciencia no es un haz de luz, como una lámpara eléctrica que pasearíamos en una pieza oscura. Es exactamente al revés: la conciencia es una pantalla negra. ¿Qué es la pantalla negra? Es el centro de indeterminación, a saber, el hecho de que muchas cosas de la cosa no me interesan. Y allí está la bella página de Bergson en la que hace la inversión completa de la metáfora ordinaria sobre la luz: «Son las cosas las que son luminosas y nosotros los que somos oscuros»<sup>6</sup>.

Mientras que ustedes notarán que aunque la fenomenología haya aportado muchas cosas nuevas en cuanto a la concepción de las relaciones conciencia/cosas permanece enteramente en la vieja metáfora: es la conciencia la que es luminosa y las cosas las que son oscuras; y la intencionalidad es la relación de la conciencia-luz con las cosas, con las cosas extraídas de su fondo.

He aquí un texto bergsoniano del primer capítulo que parece muy bueno: *Si se considera un lugar cualquiera del universo, puede decirse que la acción entera de la materia pasa allí sin resistencia y sin pérdida, y que la fotografía del Todo es allí traslúcida*<sup>7</sup>. Es el caso de las imágenes-percepción total, son las imágenes-movimiento. Como dirá en otro texto, *la fotografía está en las cosas*. Las cosas son percepciones totales, son prehensiones totales. *La fotografía -si la hay- ya está tomada, ya está sacada en el interior mismo de las cosas y para todos los puntos del espacio*<sup>8</sup>. Sólo que es traslúcida. ¿Por qué? Precisamente porque estas cosas

<sup>6</sup> Cf. *Ibidem*, pp-50-52.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 52.

no cesan de variar, de pasar unas a otras al mismo tiempo que reciben acciones y ejecutan reacciones. *Falta, detrás de la placa, una pantalla negra sobre la cual se recortaría la imagen*<sup>9</sup>. La imagen especial, es decir cada uno de nosotros, es precisamente la pantalla negra sobre la cual se recortaría la imagen, es decir, se hace esa selección. *Nuestras zonas de indeterminación jugarían de alguna manera el rol de pantalla. No agregan nada a lo que es-* en otros términos, la percepción no es algo más—, *hacen solamente que la acción real pase y que la acción virtual permanezca*<sup>10</sup>. En un momento voy a explicar qué es la acción virtual.

De modo que Bergson puede proponernos constantemente la tesis siguiente sobre la percepción: percibimos las cosas allí donde están; aún más, la percepción está en las cosas. Ven lo que quería decir cuando decía que no es «toda conciencia es conciencia de algo», sino «toda conciencia es algo». La cosa es prehensión total, prehensión total de lo que le llega y de lo que hace. ¿Cómo definir el átomo? Definiremos el átomo —o la molécula, no importa— como la prehensión total de todo lo que le llega y de todo lo que hace. Entonces, la percepción está en las cosas. Y para percibir nos instalamos verdaderamente en las cosas. Forzosamente, puesto que no somos otra cosa que un centro de indeterminación. Simplemente operamos una sustracción en las cosas. Sólo retenemos en la cosa lo que nos interesa. Lo que llamamos «nuestra percepción» —lo que cuenta no es que sea nuestra, porque de hecho no lo es— se distingue de la cosa misma únicamente porque es una prehensión parcial, mientras que la cosa es una prehensión total. Y es una prehensión parcial porque sólo recibimos de la cosa, allí donde la cosa está, una pequeña parte de las acciones, y sólo transmitimos reacciones con un retardo.

De allí la fórmula de Bergson. *Es exactamente en p -en el punto p-y no en otra parte que la imagen de p es formada y percibida*<sup>11</sup>. Otra fórmula: *las cualidades de las cosas percibidas primero en ellas antes que en nosotros*<sup>12</sup>. Otra fórmula: *la coincidencia de la percepción con el objeto percibido existe de derecho más que de hecho*<sup>13</sup>. ¿Por qué «de derecho»? Porque las cosas son ya percepciones totales. Sin embargo, la coincidencia de la percepción con el objeto percibido no existe «de hecho», simplemente porque nuestra percepción «de hecho» es la cosa menos todo lo que no nos interesa. Siempre hay más en la

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>10</sup> *Idem*.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 56.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 78.

cosa que en la percepción. De allí también el tema de que la foto está en las cosas, como la luz. Lo que nosotros aportamos es precisamente la pantalla negra sin la cual la imagen no se recortaría. Y al no recortarse, no cesaría de pasar en las otras imágenes, de modo tal que seríamos remitidos al mundo de las prehensiones totales donde nada puede ser fijado, donde no puede aparecer ninguna percepción.

En otros términos -lo sugiero, porque sólo podré explicarlo después— es evidentemente en función de los centros de indeterminación que somos que se forman constelaciones sólidas. Desde entonces, mi percepción es evidentemente la percepción de lo sólido. Y aquello que se llamará «un sólido» es precisamente la imagen-movimiento aislada, de la cual se retiene la acción que nos interesa, mientras que las prehensiones totales que son uno con la cosa son forzosamente cosas líquidas, o peor, gaseosas. Es evidente que el universo no es sólido. Es líquido y gaseoso, profundamente gaseoso. Esto va a importar muchísimo para la naturaleza de la imagen cinematográfica, pero no puedo decirlo ahora.

¿Están demasiado cansados? Es preciso que termine a cualquier precio. ¿Quieren dos minutos de descanso sin moverse? Tienen muchísima resistencia... una hora, veinte minutos. Los que quieran irse, que se vayan ahora para no molestarme.

He aquí lo que Bergson diría: entre la cosa y la percepción de la cosa, entre la cosa y mi percepción de la cosa, no hay más que una diferencia de grados. Percibo las cosas allí donde están, sólo que lo que percibo de las cosas es la cosa misma menos muchas cosas, menos todo lo que no me interesa. Ven por el momento lo que tengo: percibir es una prehensión parcial, es decir, es captar la cosa allí donde está, menos todo lo que no me interesa.

Segunda determinación: ¿qué quiere decir retener de las cosas lo que me interesa? «¡Ah!, sí, eso... me interesa, sí, sí, lo vi» (*risas*). Quiere decir dejar pasar mucho de la acción real de las cosas sobre nosotros. ¿Y qué deja escapar de la acción real de las cosas sobre nosotros nuestra percepción consciente? Ocurre así: «¡Oh!, no lo vi». Fenómeno de la distracción. Eso va a ser fundamental. «Oh, no vi». Sin embargo, pude sentir por debajo de la conciencia. Sí, seguro que hay un inconsciente, pero ¿no es ya desde entonces algo a través de lo cual tengo percepciones como moleculares, es decir prehensiones totales que no llegan a la conciencia? En fin, dejo pasar una enormidad de cosas, pero al menos eso tiene una ventaja. Dejo pasar mucho de la acción real de la cosa sobre mí, pero a cambio reflejo la cosa bajo el aspecto de su acción virtual sobre mí.

En otros términos, percibo a distancia. Gracias a las eliminaciones y a las selecciones, lo que percibo es finalmente la cosa antes de que me haya alcanzado, la acción virtual de la cosa sobre mí —no salgo del dominio de la acción—. Exactamente como en un modelo óptico, cuando la refracción no se produce, cuando los medios que atraviesan los rayos luminosos están en relaciones de densidad tales que no hay refracción, existe este fenómeno que llamamos «reflexión». En términos de óptica, y en absoluto en términos de conciencia, Bergson dirá de la percepción que es un fenómeno de reflexión. Es decir, lo que va a captar es la imagen virtual de la cosa. La percepción a distancia es precisamente la captura de la imagen virtual de la cosa. Es decir, como seleccioné mucho en la acción de la cosa sobre mí, conseguí al menos percibir una acción virtual. Es decir, lo que conservé de la acción real, lo percibo a distancia antes de que se produzca.

Entonces, ya puedo definir una imagen-percepción por dos caracteres. Yo diría que una imagen-percepción es una imagen menos algo, es una imagen que sufrió la selección y la sustracción que acabamos de ver. Este es el primer carácter. Ella está entonces aislada de las otras imágenes y no se funde con ellas por el juego de las acciones y de las reacciones. Segundo carácter: la imagen-percepción es una imagen que presenta la acción virtual de la cosa sobre mí.

Tercer carácter, que se encadena con lo anterior —tanto mejor, me permite ir muy rápido—. Verán que en el texto está muy claro. Es una imagen que presenta a su vez mi acción posible sobre la cosa. Como dice Bergson todo el tiempo, la percepción es sensorio-motriz.

He aquí lo que buscaba, es decir, los tres caracteres de lo que podemos llamar ahora «imagen subjetiva» o «imagen-percepción». Es la imagen en sí, menos algo; en segundo lugar, es la imagen en tanto presenta la acción virtual de la cosa sobre mí; y en tercer lugar, es la imagen en tanto presenta, en tanto figura mi acción posible sobre la cosa.

En el universo, en mi agenciamiento maquínico de imágenes-movimiento —aquí retomo mi expresión, porque me será útil más tarde—, acabo de definir un primer tipo de imagen que surge, la imagen-percepción. Habrá un segundo tipo de imagen. Y si me han seguido, ya comprenderán, porque estaba como completamente anunciada y prefigurada en el primer tipo. Llamaré a este segundo tipo de imagen —me parece que en conformidad con el texto de Bergson— ya no imagen-percepción, sino imagen-acción. Puesto que, en efecto, la existencia de centros de indeterminación en el universo de las imágenes-movimiento, hacía no sólo que haya percepciones, sino también que haya acciones propiamente hablando. Puesto que las reacciones ya no

se encadenaban con las acciones sufridas, sino que había elección, es decir, formación de algo nuevo que llamábamos «acción». Ya estaba entonces comprendida en la percepción.

En efecto, estas imágenes-acción se dibujan ya en el mundo de la percepción, si ustedes aceptan la idea de que la imagen-percepción no se define sólo negativamente, es decir, en el sentido de que sería la imagen en sí menos algo, se define también -me parece, ustedes verán, hay que leer ese texto, hay que leer- por una especie de curvatura que toma el universo maquínico. Desde que ustedes introducen centros de indeterminación en el universo de las imágenes-movimiento, todo ocurre como si este universo sufriera una curvatura. Introducen centros de indeterminación, es decir sujetos, porque el sujeto no es otra cosa que un centro de indeterminación. Lo vimos. Y también vimos que eso alcanza para hacer nacer la percepción y la acción. Digo que eso introduce necesariamente una curvatura en el universo de las imágenes-movimiento. ¿Por qué?

Es que a partir del momento en que disponen de un centro de indeterminación, vuestro universo maquínico, vuestro universo material de las imágenes-movimiento, juega sobre dos sistemas. Hay dos sistemas. Un primer sistema que es el de las imágenes en sí que pasan unas en otras. ¿Cómo se define? Todas las imágenes varían por sí mismas y en relación a las otras. Pero desde que hay centros de indeterminación, hay un segundo sistema que coexiste con el primero, que no lo suprime. Habrá que decir que en relación al centro de indeterminación -ven que no se contradicen- todas las imágenes-movimiento varían por relación a una imagen privilegiada. El mundo se encorva, se curva alrededor del centro de indeterminación.

En efecto, va a desplegar las percepciones, va a desplegar los objetos según un orden que es el de la distancia. Y como dice Bergson en una fórmula espléndida, *mi percepción dispone de la distancia, tanto como mi acción dispone del tiempo*<sup>14</sup>. «Allí se ve el último objeto, el objeto que está más al fondo...» Pero la profundidad nace como relación. El universo de las imágenes, las imágenes existían sin profundidad. La materia existía sin virtualidad. La profundidad comienza a nacer a partir del momento en que el conjunto de las imágenes varía por relación a imágenes especializadas, a imágenes privilegiadas que son definidas como centros de indeterminación. En ese momento, por relación a ese centro, tal imagen-objeto está más o menos lejos, tal otra está más cerca.

<sup>14</sup> Cf. *Ibidem*, p. 47. Bergson dice: «La percepción dispone del espacio en la exacta proporción en que mi acción dispone del tiempo».



Y es eso lo que va a definir el orden de la acción virtual de los objetos sobre mí. Pero es eso también lo que va a permitir definir el orden de mi acción posible sobre las cosas: el objeto más cercano y el más amenazante, o aquél del que puedo adueñarme.

Ven que este segundo aspecto, la curvatura que toma el universo, va a ser la base de una lógica de la acción propiamente dicha. Va a montarse completamente sobre la percepción... Todo eso se mezcla, ¿no? Retengan que estos tipos de imágenes se mezclan mucho... Pero yo diría que en el mundo de la percepción «la curvatura del espacio» nos introduce y ya nos hace pasar de un primer tipo de imagen, las imágenes-percepción, a un segundo tipo, las imágenes-acción. Imágenes-acción que están definidas por el doble registro de la acción virtual de las cosas sobre mí y de la acción posible de mí sobre las cosas -«mí» queriendo decir siempre «centro de indeterminación» y nada más—. No hemos introducido absolutamente nada más que movimiento.

He aquí el segundo tipo de imagen, las imágenes-acción. Hay todavía otro. Hay todavía uno más. Podemos buscar, podríamos preguntarnos si no hay aún otro más, un último punto.

Muchas cosas me atraviesan. En la acción que las cosas ejercen sobre mí hay una enormidad de cosas que pasan que me son indiferentes. Eso no me toca, no me interesa. En compensación, percibo; es decir, retengo lo que me interesa; es decir, aprehendo la acción virtual de las cosas sobre mí. Al menos de algunas. Aprehendo la acción virtual de las cosas sobre mí en el marco de lo que me interesa, pero eso no hace que las cosas se dobleguen forzosamente a mi curvatura de universo, a mi registro de acción virtual de las cosas sobre mí, o de mi acción posible sobre las cosas. Como dice Bergson: es preciso tener tiempo. Y todo provino del fenómeno de brecha temporal. Pero las cosas también me presionan. Las imágenes-movimiento protestan, protestan contra las imágenes-centro de indeterminación. ¿Por qué soportarían la brecha? De vez en cuando... ¡pum!... recibo algo directamente, en pleno corazón. En otros términos, hay acciones reales que pasan. La cosa ataca, penetra mi cuerpo... al menos lo toca, se inscribe. La distancia está allí abolida. Ya no estamos en el dominio de mi acción posible sobre las cosas y de la acción virtual de las cosas sobre mí. Estamos en el dominio de lo que pasó por debajo de la grilla de las selecciones, a saber, la acción real de las cosas sobre mi cuerpo. Un ruido ensordecedor: ¡Ah!, mi tímpano reventado. ¿Qué es eso? La acción real de las cosas sobre mí se hace sobre mi cuerpo, en mi cuerpo. Si la percibo, la percibiré allí

donde está, donde ocurre. Hace un momento decía que percibo las cosas allí donde están. Cuando la cosa reacciona sobre mi cuerpo y se confunde con una parte de mi cuerpo, es sobre él que percibo lo que está en cuestión.

¿Y qué es lo que está en cuestión, qué es esta aprehensión de las acciones reales que penetran mi cuerpo? Aquí ya no se trata de las cosas indiferentes que me atraviesan. Se trata, como se dice, de las cosas que afectan mi cuerpo aboliendo toda distancia perceptiva. Yo diría que ya no percibo. Siento. Y de la misma forma que percibía las cosas allí donde estaban, percibo lo que siento, o más bien, siento lo que siento allí donde está, es decir, sobre mi cuerpo. Esto es lo que llamamos «afecciones».

Bergson dirá que mientras que no había diferencia de naturaleza entre la cosa y la percepción de la cosa, sí existe diferencia de naturaleza entre la cosa y la afección, entre la percepción y la afección.

¿Cómo explicar este estatuto tan privilegiado de la afección? Bergson nos dice una cosa muy simple. ¿Qué precio han tenido que pagar los centros de indeterminación para instaurar la brecha, el intervalo que ha traído tantas cosas nuevas al universo de las imágenes-movimiento? Lo hemos visto, tuvieron que especializar algunas de sus partes en la recepción de las excitaciones. Tuvieron que sacrificar algunas de sus caras para hacerlas caras únicamente receptivas, sacrificar algunas de sus partes para delegarles un rol únicamente receptivo. En otros términos, tuvieron que inmovilizar algunas de sus partes para hacerlas -esquemático- órganos de los sentidos. Desde entonces, hubo una especie de división del trabajo entre las partes sensitivas inmovilizadas y las partes motrices. Fue el precio a pagar por el cerebro.

¿Qué es una afección? ¿Qué sucede cuando la cosa alcanza mi cuerpo, es decir, acciona realmente sobre mi cuerpo? Es la protesta de las partes inmovilizadas. Bella definición de la afección. Es la protesta, la reivindicación de las partes orgánicas inmovilizadas. En otros términos, es el esfuerzo de las partes inmovilizadas de mi imagen -es decir, de la imagen que soy- para reencontrar el movimiento. Puede ser una afección de alegría o de tristeza, eso es otra cosa, habría que distinguir los casos.

Espléndida definición de afección que lanza Bergson: *es una tendencia motriz sobre un nervio sensible*<sup>15</sup>. Hasta donde conozco, jamás se dio en filosofía una definición más bella de la afección. Es una tendencia motriz. Para comprender, imaginen un dolor de muelas. Vuestro dolor de muelas es una tendencia motriz sobre un nervio sensible. Me parece una fantástica defini-

<sup>15</sup> *Ibíd.*, p. 68.

ción. ¿Qué es un amor? Tendencia motriz sobre un nervio sensible. Cubre todo el dominio de las afecciones.

De modo que podremos decir —busco aquí una repercusión cualquiera— que hay en nosotros una parte que no es simplemente una parte receptiva de nuestro organismo, sino que es una parte que representa perpetuamente el esfuerzo de una tendencia motriz sobre un nervio sensible: es el rostro. Es muy obvio por qué el rostro es la imagen afectiva por excelencia y por qué el cine hará del primer plano del rostro la imagen afectiva por excelencia.

Puedo concluir finalmente con un texto de Bergson que no los sorprenderá: *Las afecciones son finalmente lo que viene a insertarse en la brecha entre la excitación y la reacción*<sup>16</sup>. Es decir, se inserta entre la percepción recibida, o más bien entre la percepción seleccionada, y la reacción actuada. Es la afección lo que viene a llenar la brecha en mi propio cuerpo.

Resumo, porque partiremos de aquí la próxima vez. Me parece que el contenido del primer capítulo de *Materia y memoria* es el siguiente. Primera proposición: hay un universo material de imágenes-movimiento. Segunda proposición: este universo material de imágenes-movimiento se encuentra en condiciones tales que se distribuyen en él centros de indeterminación definidos únicamente por la brecha entre movimiento recibido y movimiento devuelto. Tercera proposición: por relación a estos centros de indeterminación las imágenes-movimiento van a dividirse en tres tipos que podremos llamar —Bergson no emplea estas palabras, pero encontrarán la cuestión— imagen-percepción, imagen-acción, imagen-afección, siendo estos tres tipos especies de imágenes realmente diferentes entre sí. De modo que el agenciamiento material de las imágenes-movimiento, el agenciamiento maquínico, el universo, podrá ser definido como el conjunto de las imágenes-movimiento en tanto que, por relación a centros de indeterminación, da lugar a imágenes-percepción, imágenes-acción e imágenes-afección.

Les suplico entonces que para la próxima semana revean todo porque habrá preguntas de ustedes sobre esto. Terminé con el primer capítulo de *Materia y memoria*. Pasaremos a la cuestión «los tipos de imágenes en el cine».

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 33.

## VIII.

# Relación y proporción de los tres tipos de imágenes-movimiento en el cine

12 de Enero de 1982  
Primera parte

La última vez consistió en comentar o en pretender comentar el primer capítulo de *Materia y memoria*. Eso terminó para nosotros. El tema es qué va a salir de allí, es decir qué ayuda, qué aporte será para nosotros ese primer capítulo de *Materia y memoria*. Y resumo la dirección de los aportes que habíamos retenido en ese texto tan extraño.

Bergson nos ponía en presencia de un universo material de imágenes-movimiento. Y verdaderamente entrábamos en ese universo, que se presentaba como un mundo de interacciones universales de las imágenes entre sí. Bergson mostraba cómo en ese universo de imágenes-movimiento estaban distribuidos, al azar, centros de indeterminación. No olviden la apuesta que hacía en ese primer capítulo: no introduciría nada que no fuera materia, es decir movimiento. Sobre todo no introduciría algo de otra naturaleza. Y en efecto, Bergson ganaba su apuesta desde el momento en que los centros de indeterminación no implicaban nada que no fuese materia y movimiento. Estos se definían únicamente por la brecha, el intervalo entre una acción sufrida y una reacción ejecutada. Desde entonces, los centros de indeterminación eran comprendidos ellos mismos en términos de imagen-movimiento. Había centro de indeterminación cuando en lugar de que una acción sufrida se prolongara en reacción ejecutada, existía entre ambas un intervalo.

Desde el momento en que se daban los centros de indeterminación en el seno del universo material de las imágenes-movimiento, derivaban de allí tres tipos de imágenes. Vuelvo sobre esto porque intento resumir nuestras adquisiciones. Se puede decir que el universo de las imágenes-movimiento, a condición de que se las relacione a un centro de indeterminación, va a darnos tres tipos de imágenes: imágenes-percepción, imágenes-acción, imágenes-afección. En este sentido y desde entonces el centro de indeterminación podrá ser definido y será definido como un sujeto en un triple sentido, es decir, una imagen que percibe otras imágenes, un sujeto que actúa, un sujeto que es afectado; sin que «sujeto» designe otra cosa que una imagen-movimiento que presenta una brecha, un intervalo entre el movimiento recibido y el movimiento ejecutado.

Desde entonces tenemos todo tipo de problemas. Retomamos ahora nuestra autonomía. Y nos decimos que ha llegado la hora de fijar una suerte de presentimiento. Vemos con claridad, y lo sabíamos desde el comienzo, que la imagen-movimiento es solo un tipo de imagen. Hay otras. Aún no sabemos cuáles. No obstante comenzamos a tener un índice. Pues la última vez fijamos esa noción de universo material de imágenes-movimiento o, más precisamente, de agenciamiento maquínico de imágenes-movimiento. Y decíamos que el cine, bajo uno de sus aspectos, es un agenciamiento maquínico humano. Más aún, se podría decir que es el agenciamiento maquínico de las imágenes-movimiento. Aquí apelo a aquellos que han seguido lo que hemos hecho desde hace muchos años, porque es un tema que no quisiera retomar. En otros años intentamos analizar este concepto y llegamos a decir que todo agenciamiento es doble, tiene como dos caras. Si se analiza bien lo que es un agenciamiento, vemos que sobre una de sus caras es indisolublemente agenciamiento maquínico de cosas —aquí de imágenes-movimiento— y sobre otra cara es agenciamiento de enunciaciones. En otros términos, si ustedes quieren, posee contenido y expresión. El contenido del agenciamiento es el aspecto maquínico que remite a las imágenes-movimiento. Pero posee otro aspecto: agenciamiento de enunciaciones. En este sentido, todo agenciamiento es doble. ¿Qué relación habrá entre los enunciados del agenciamiento y el contenido del agenciamiento —aquí, las imágenes-movimiento-? No lo sabemos.

Todo lo que quiero decir es que sólo tenemos una mitad del agenciamiento-cine, y es evidente que un agenciamiento maquínico de imágenes-movimiento se duplica con un cierto tipo, con una cierta forma de enunciación. ¿Qué son los enunciados que se podrán llamar cinematográficos? ¿Puedo decir que en

*El nacimiento de una nación*<sup>1</sup>, en *El acorazado Potemkin*<sup>2</sup>, etc., etc., existe un cierto estilo de enunciados que no vale y que no se define solamente por su contenido, sino que se define como «enunciados de cine»?

¿Por qué ya introduzco esto? Para señalar que, de cualquier manera, todo lo que decimos sobre la imagen-movimiento sólo concierne a una parte del agenciamiento. Una vez más, existen otras imágenes. Me refiero, entonces, al aspecto «enunciación» de cualquier agenciamiento para dejar sentir la existencia de estas otras imágenes. Es decir, ¿habrá imágenes-enunciados? ¿Habrá que dar, por ejemplo, un estatuto particular a las imágenes-sonidos? ¿Es la imagen-sonido algo que difiere en naturaleza de la imagen-movimiento? ¿De qué manera?

Todo esto para decir ya que en el punto en el que estamos, desde el momento en que estamos hundiéndonos cada vez más en la imagen-movimiento para sacar algo de ella, sabemos ya que existe un más allá de la imagen-movimiento y que nuestro asunto no ha terminado. Este año hay que hacer todo, sino esto no va. ¿Qué sería lo ideal? Lo ideal sería que el análisis de la imagen-movimiento fuera el que nos lleve a sobrepasarla hacia todos los otros tipos de imágenes. ¿Es posible que sea la propia imagen-movimiento la que nos fuerce a descubrir que hay otros tipos de imágenes que forman parte del agenciamiento-cine? Sería perfecto. Y como sería perfecto, es lo que sucederá.

Pero no solamente hay un «más allá» de la imagen-movimiento, es decir algo distinto de ella, sino que —vuelvo al punto preciso en el que estamos— hay un «más acá» de la imagen-movimiento. Quiero decir que no sólo hay otros tipos de imágenes distintas a la imagen-movimiento, sino que la propia imagen-movimiento, en ciertas condiciones, nos entrega tres tipos de imágenes-movimiento. Y vuelvo a eso: se trata de estos tres tipos de imágenes que no sobrepasan la imagen-movimiento -todavía no tenemos eso—, sino que son como las especies de la imagen-movimiento bajo cierta condición, a saber: la de estar relacionadas a un centro de indeterminación. Cuando las imágenes-movimiento están relacionadas a dicho centro de indeterminación, el cual no obstante forma parte de ellas, entonces nos entregan en un caso imágenes-percepción, en otro imágenes-acción, en otro imágenes-afección.

Desde entonces nuestra tarea es doble. Dejamos para después la búsqueda, llena de presentimiento, de otros tipos de imágenes distintas de la imagen-movimiento. Pero en lo inmediato emprendemos el análisis preciso,

<sup>1</sup> David W. Griffith, *The Birth of a nation*, 1915.

<sup>2</sup> Serguei Eisenstein, *Bronenósets Potyomkin*, 1925.

tan preciso como se pueda, de los tres tipos de imágenes-movimiento: las imágenes-percepción, las imágenes-acción y las imágenes-afección.

Intentemos con todo lo que nos ha aportado Bergson. Tomaré en principio un primer punto. Siempre se puede presentar un film de manera parcial. No me digan «no es solamente eso», puesto que nos limitamos de manera muy provisoria a la consideración de la imagen-movimiento. Desde este punto de vista restringido, ¿qué es un film? Puedo decir que un film es una mezcla, en cierta proporción, de los tres tipos de imágenes. Es una mezcla de imágenes-percepción, de imágenes-afección y de imágenes-acción.

Supongamos una secuencia pueril, rudimentaria. Más aún, esta secuencia posee inverosimilitudes. Habrá que preguntarse lo que hay de inverosímil en esta secuencia que propongo como ejemplo ciertamente rudimentario.

Primer tipo de imagen: un cowboy visto de frente observa, y luego vemos lo que observa, observa el horizonte en un paisaje del oeste. Diré que se trata de una imagen-percepción. Una vez más, todo esto supone lo que hemos visto la última vez. Busca manifiestamente algo, está inquieto. Como diría Bergson, busca lo que le interesa y pasa por sobre lo que no le interesa. ¿Qué le interesa? Si hay indios. Primer tipo de imagen. Corro mucho riesgo de equivocarme, pero sólo para intentar fijar los conceptos, diré que pueden tener allí una serie: campo, contracampo y panorámica. Imagen-percepción.

Segundo tipo de imagen, que se encadena. Es preciso que esto se encadene, que cada imagen tenga una raíz en la otra. Estamos aún en la imagen-percepción, pero sucede como si el horizonte se curvara. Hemos visto la importancia de esta curvatura tomada por el mundo de la percepción. Es allí que la imagen-percepción va a darnos la imagen-acción. Pues ¿qué pasa cuando el mundo toma esa curvatura? Las cosas y los seres del mundo se organizan según relaciones de distancia y profundidades que definen simultáneamente la acción virtual de las cosas sobre mí y mi acción posible sobre las cosas. Es el nacimiento de la acción. Ese universo se curva. En efecto, aparecen los indios en la cima de la colina o de la montaña... un indio, dos indios... He aquí que inmediatamente estamos ya en la imagen-acción. Los indios se agrupan, descienden al galope, y los cowboys disponen su carreta: imagen-acción. Técnicamente, eso puede ser un *travelling*.

Tercer tipo de imagen. El cowboy recibe una flecha en el ojo (*risas*). Primer plano del rostro dolorido: imagen-afección.

Digo que hay inverosimilitudes en esta secuencia. ¿Pero cuáles? Supongamos que desde el punto de vista que nos ocupa, es decir desde el punto

de vista de la imagen-movimiento, un film esté compuesto, esté realmente constituido por esta mezcla de los tres tipos de imágenes y por los pasajes de una imagen a la otra. Comprenden ya que en la práctica —y después de todo el ideal es que nuestros conceptos respondan a problemas prácticos que encuentran en todos los filmes— no existe un orden definido. Por ejemplo, ¿en qué caso la imagen-afección debe preceder a la imagen-percepción? Por el contrario, ¿en qué caso la imagen-percepción es la que debe ser primera? No sabemos. Caso en el que la imagen-afección precede a la imagen-percepción: rostros horrorizados, pero ustedes no saben cuál es la cosa que produce horror. Ven en principio el rostro horrorizado y es sólo después que van a percibir el horror. En otros casos la emoción del espectador es, de modo manifiesto, mucho más grande si primero está la imagen-percepción.

Comprendan que lo que quiero decir es algo extremadamente simple. En la progresión —pues lo que les propongo, una vez más, es una búsqueda muy, muy progresiva— estamos teniendo un segundo sentido de la palabra montaje.

Algunos de ustedes estaban asombrados al comienzo del año, cuando habíamos hablado del montaje desde un punto de vista restringido, y me decían: «No hay solamente eso en el montaje». Es evidente, no hay solamente eso. Sucede que la manera en que hemos considerado el montaje en el primer trimestre consistía en captarlo bajo uno de sus aspectos: relación de las imágenes-movimiento con un Todo de otra naturaleza que están llamadas a expresar, no siendo ese Todo movimiento, sino perteneciendo al orden de la duración. Y es únicamente desde ese punto de vista que había intentado distinguir tipos de montaje.

Digo que en el punto en el que estamos ahora encontramos una segunda determinación del montaje. Lo que se podría llamar «montaje», desde el punto de vista que nos ocupa aquí, es la determinación de la relación y de la proporción entre los tres tipos de imágenes en un film. Ya no relación de la imagen-movimiento con un Todo de otro orden, sino relación de los tres tipos de imágenes entre sí. Es decir, relación y proporción, en el film, entre las imágenes-percepción, las imágenes-acción y las imágenes-afección. Esto no impide —y es mi segundo punto— que muchos filmes presenten una predominancia de un cierto tipo de imagen sobre las otras dos.

Después de todo, una vez dicho que Bergson nos dio la última vez las definiciones teóricas conceptuales de los tres tipos de imágenes, ahora sólo se necesita ejercer una especie de pacto para reconocerlas. Y no es difícil reconocerlas al vuelo, aun cuando hay imágenes compuestas, imágenes que mezclan los géneros, imágenes componentes secundarias. Y es por eso que



mucho tiempo antes de las vacaciones, les había propuesto tres ejemplos de imágenes tipo. Se las recuerdo y les pido que reflexionen sobre ello.

Imagen-percepción. Tomemos el ejemplo de un film de Lubitsch que no he visto, que es citado y descrito por Mitry<sup>3</sup> exactamente así. Me parece muy bello, y además lo necesitaré en un rato. Se trata del film *Remordimiento*<sup>4</sup>. Comenzaba así: movimiento de cámara que captura una multitud de espaldas a la altura de la cintura; la cámara continúa, se mueve y se detiene en un lugar: la espalda de un hombre sin una pierna; la cámara se desliza y se inserta en una especie de intervalo entre la pierna subsistente y la muleta. A través de ese intervalo se ve. ¿Pero qué es se? Por el momento es se. ¿Qué se ve? Se ve un desfile militar. Nos enteramos de que aquello que la multitud vista de espaldas observaba era un desfile militar. ¿Qué descubre luego la cámara? Otro plano, el siguiente: la cámara descubre un hombre que ha perdido las dos piernas. ¿Ven? El desfile militar tiene lugar después de la guerra. Hay un tipo que perdió su pierna en la guerra, y luego hay otro que perdió las dos. Hay un tipo sin sus piernas que vende pequeños artículos de mercería, pequeños lazos. Y al mismo tiempo que vende lazos, tiene esta especie de fascinación por lo que pasa en el desfile militar, y observa. Ahora bien, él está en posición de efectuar la percepción que Lubitsch había dejado en el vacío bajo la forma de un se. ¿Qué era ese se extraordinario que captaba el desfile militar desde ese punto de vista extraordinario, entre la muleta y la pierna del hombre inválido? La imagen-percepción que hasta allí estaba en el aire y aparecía como un efecto estético de cine, se encuentra efectuada. ¿Efectuada por quién? El hombre al que le faltan ambas piernas se encuentra en una posición tal que, vendiendo sus pequeños lazos, está exactamente a la altura justa para ver el desfile militar a través del intervalo del hombre de una sola pierna.

Digo que esos dos planos, que son de seguro espléndidos, definen la imagen-percepción. E incluso toda una aventura de la imagen-percepción, puesto que comienza por ser situada sin estar efectuada, y enseguida es efectuada por el hombre sin las dos piernas que sólo nos es mostrado en el segundo plano. Diré que eso es una imagen-percepción.

Segundo ejemplo que les proponía. Una imagen-acción. Corresponde a mi secuencia *western* de hace un momento. Pero en lugar de captar la mezcla, esta vez doy como tres ejemplos puros. Ejemplos puros de imágenes-acción.

<sup>3</sup> Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, II, pp. 78-79. (Trad. Cast: *Estética y psicología del cine*, 2 vol., Siglo XXI, 1978.)

<sup>4</sup> Ernst Lubitsch, *Broken Lullaby*, 1932.

Quizás no fue por azar que hablé de Lubitsch. Puede que haya sido un gran artista de las imágenes-percepción. Pero puede ser que aquel de quien hablo ahora, Fritz Lang, haya sido uno de los más grandes artistas de la imagen-acción. Yo les daba como segundo ejemplo, esta vez de la imagen-acción, el comienzo de *El Doctor Mabuse*<sup>5</sup>. ¿Qué hay allí? Una acción que se descompone en un conjunto de imágenes. Primer conjunto de imágenes: un mensajero es atacado y robado en el tren, desposeído de un documento. Segundo tipo de imagen: lo robado es puesto en un auto; hay un auto que parte, que se pone en marcha. Ven que ya hay un sistema: tren, robo en el tren, transporte por auto. Tercer tipo de imagen: un tipo de la banda se sube a un poste telegráfico... no, telefónico... no sé, corrijan ustedes mismos las inexactitudes... y llama por teléfono. Cuarta imagen: Mabuse, que atiende el llamado.

Tienen allí segmentos de acciones, con algo que será llevado al paroxismo más tarde con Wenders, es decir ya en nuestros días; con la idea fundamental, que no es una idea teórica, sino realmente una práctica cinematográfica, de que la cámara asegure y se encargue de la conversión de los movimientos heterogéneos. De ningún modo homogeneiza los movimientos, sino que se hace cargo y es el aparato que convierte los movimientos: tren, auto, teléfono, en la secuencia de Lang. Piensen en las grandes secuencias de Wenders, con movimientos de conversión, literalmente con cambios que implican también intervalos.

Hace un momento invocaba un intervalo perceptivo, la pierna que falta en el hombre de una sola pierna. Ahora invoco intervalos entre acciones, entre segmentos de acciones en una acción compuesta. Diré que las primeras imágenes del primer Mabuse<sup>6</sup> nos dan un caso casi puro —jamás hay imágenes puras— de imagen-acción, del mismo modo que hace un momento tenía un caso casi puro de imagen-percepción.

Tercer ejemplo: una imagen-afección. Busco los ejemplos más simples y que surgen desde el inicio del film. La imagen de Lubitsch está, según Mitry, en el comienzo de *Remordimiento*. Mabuse está al inicio de *El doctor Mabuse*. Y aquí basta ver desde el comienzo *La pasión de Juana de Arco*<sup>7</sup> para ver un film en el que domina la imagen-afección. Y si recuerdan nuestras adquisiciones bergsonianas, ya sabemos justo lo necesario como para no vernos asombrados

<sup>5</sup> Fritz Lang, *Dr. Mabuse, der Spieler – Eiti Bild der Zeit*, 1922.

<sup>6</sup> Deleuze habla en este caso del primer Mabuse, porque Lang compuso luego con este personaje toda una zaga de varios filmes.

<sup>7</sup> Cari Theodor Dreyer, *The passion of Joan of Arc*, 1928.

de que la imagen-afección tenga como lugar privilegiado el primer plano, el rostro. Así como la imagen-acción puede conllevar *travellings*, la imagen-afección incluirá de manera inevitable primeros planos.

He aquí mis tres tipos de imágenes. Es para hacer pasar a lo concreto todo lo que Bergson nos dijo. En absoluto porque lo que nos dijo Bergson la vez pasada fuera abstracto, sino porque pertenecía a lo concreto filosófico. Intentamos hacerlo pasar a lo concreto cinematográfico.

Ahora bien, ya no digo, como hace un momento, que todo film es una mezcla de los tres tipos de imágenes-movimiento: de la imagen-percepción, de la imagen-acción y de la imagen-afección. Decimos otra cosa. Evidentemente no se contradice, sino que pongo el acento sobre otra cosa. A saber, se pueden distinguir diferentes géneros de filmes según la dominancia de una de las imágenes sobre las otras dos. Todo esto es objeto de reajuste. Se verá bien al avanzar que lo que digo es siempre provisorio... No hay tanto problema.

Si intento situar los géneros, ¿qué es un film en el que domina la imagen-afección? Es lo que se llamaría, según *Pariscopes*<sup>8</sup>, un drama psicológico. Un film en el que domina la imagen-acción es lo que se llamaría un policial. ¿Por qué insisto en esto? Porque es sin dudas el film policial el que aportó la idea de segmento de acción y de un cronometraje en los segmentos de acción. Es el descubrimiento de Lang, que enseguida tendrá todo tipo de continuaciones, de renovaciones. La imagen-acción es ciertamente el film policial. Es allí donde encuentran una dominante de imágenes-acción. ¿Hay un género -tan grosero como lo que vengo definiendo— en el que aquello que domina sean las imágenes-percepción? Sobre esto tengo una idea. Creo, por mi parte, que existe un género en el que domina la imagen-percepción, y que finalmente ha inventado el film con dominancia en la imagen-percepción. Es el *western*. Es precisamente en el *western* que hay muy pocas imágenes-afección y muy pocas imágenes-acción.

Es por eso que mi ejemplo de hace un momento, en el que invocaba una secuencia extraída de un falso *western*, estaba lleno de inverosimilitudes. La acción en el *western* es mucho más estereotipada, no posee en absoluto las invenciones de los segmentos de acción del film policial. En efecto, si pienso en todos los filmes fundados sobre el cronometraje del *hold-up*, la acción se define cada vez, conforme al tema bergsoniano, por la emergencia de algo nuevo. Por ejemplo, en un film célebre de Jules Dassin<sup>9</sup>, el momento en el

<sup>8</sup> Revista de cultura y espectáculos que se publica cada semana en Francia.

<sup>9</sup> Jules Dassin, *La noche en la ciudad* [*Night and the city*, 1950].

que el paraguas es utilizado para recoger los cascotes, dentro del cronometraje del *hold-up*. En *Jungla de asfalto*<sup>10</sup>, donde el cronometraje también introduce cada vez algo nuevo y la necesidad de precaverse contra lo inesperado. Ese es el lugar de las imágenes-acción, el policial. Es una lógica de la acción. De ningún modo es el problema del *western*. El *western* es realmente el género que ha fundado y a la vez desarrollado la imagen-percepción y el encadenamiento de las imágenes-percepción en el estado más puro. ¿Por qué?

Hay un texto de Bazin sobre el por qué de la excelencia del *western* y sobre qué es lo que hace su excelencia como género cinematográfico<sup>11</sup>. La respuesta inmediata de Bazin me ha parecido muy curiosa. Consiste en decir que no se trata de la forma. No hay que buscar en la forma pues, en rigor, todo lo que pertenece a la forma del *western* puede encontrarse en otro lugar, en otro contexto distinto al del *western*. Dice que lo que pertenece al *western* son las vastas extensiones, es la confrontación de las rocas, la línea del cielo y de la tierra... en fin, todo eso... el paisaje *western*, la panorámica *western*. Pero dice que no se trata sólo de eso, que si se intenta comprender realmente la excelencia del *western*, hay que invocar algo del contenido. A saber, que el *western* ha introducido y ciertamente creado una mitología propia al cine. Yo no tengo la impresión de que eso sea del todo cierto. Pero no importa. Prefiero los comentarios en los que Bazin dice que en el *western* encontraremos muy escasos primeros planos, que más aún, el héroe del *western* es esencialmente impasible. Y Bazin tiene, por ejemplo, páginas bellas sobre un célebre *western*, *Tras la pista de los asesinos*<sup>12</sup>, sobre la impasibilidad del rostro. Nada de primeros planos, nada de imágenes-afección. Aun cuando el cowboy está enamorado, observa de la misma manera al ser que ama y a su rebaño... (*risas*). Siempre la mirada al horizonte... Es decir, se trata ciertamente de una mirada perceptiva. E introducir allí imágenes-afección quizás no está para nada bien. Veremos qué problema plantea.

Entonces no diré lo mismo que Bazin. Que el *western* introduzca una mitología propia al cine me parece secundario. Incluso no estoy seguro de ello, porque me parece que se podría decir lo mismo del policial, se podría decirlo de miles de cosas. En cambio, lo que se puede decir del *western* es algo que se atiene a su forma, pero no a su forma objetiva. Bazin evidentemente tiene

<sup>10</sup> John Huston, *The asphalt jungle*, 1950.

<sup>11</sup>Cf. André Bazin, «El Western o el cine americano por excelencia», en *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 2005.

<sup>12</sup> Budd Boetticher, *Seven men from now*, 1956.

razón en decir que, en rigor, pueden encontrar el equivalente de los paisajes del *western* en otros lugares. Pero de lo que no encontrarán equivalente en otra parte es de la constitución de filmes fundados sobre las imágenes-percepción.

¿Cuál es el problema del *western*? Se trata de personajes para los cuales es vital percibir, no actuar. Si hay una mitología del *western*, es eso. No creo que se trate del tema del bien y el mal. El bien y el mal es la metafísica del cine, se encuentra por todas partes. Pero lo que es propio del *western* es: si no percibes, no sobrevives. Lo que se trata de ver allí es ciertamente la imagen-percepción en todos sus sentidos: desde percibir todo, hasta retener lo que me interesa. Se trata de la percepción subjetiva en el sentido bergsoniano. Es decir, percibir todo salvo lo que no me interesa -incluido el percibir lo que pasa a mis espaldas—. ¿Qué es un duelo en el *western*? Los dos tipos que avanzan uno hacia el otro... Ustedes comprenden, desde el punto de vista de la acción es nada. No son imágenes-acción, son imágenes-percepción. Y toda su belleza viene de la imagen-percepción. ¿Qué quiere decir que son imágenes-percepción? Lo que está en juego en esas imágenes, lo que les da su intensa carga dramática es: ¿quién de los dos va a percibir primero? Pues la regla del juego es que ni bien uno sacó el revolver, el otro ya envió la bala. Es una cuestión de percepción. Y en cuanto a los indios, se trata de verlos en las rocas, en esas montañas rocosas... Ese es el objeto del *western*. Es un desarrollo de la imagen-percepción como ningún otro género lo había vuelto posible. ¿Y por qué?

Hay un libro de un americano sobre la novela americana que me gusta mucho. Es un libro de Leslie Fidler —creo que ha enseñado aquí, no sé— que se llama *El retorno del piel roja*<sup>13</sup>. Y Leslie Fidler parte de una idea muy, muy justa concerniente a la literatura americana. Dice a grosso modo —esquemático— que los americanos son personas que no tienen historias muy conocidas, pero a cambio, la geografía ha reemplazado la historia. Tienen una geografía. Y dice que siempre se habla del *western*, pero que de hecho hay cuatro grandes direcciones, y que su literatura está atravesada por ellas. Si piensan en los autores americanos que les gustan, pueden distribuirlos según esas direcciones. Habría que hablar, dice, de un *northern*, de un *southern* y de un *eastern*. Sólo que estas direcciones son cualitativas.

La dirección *eastern* es muy conocida, es la dirección del americano que no va a buscar sus raíces, pero sí a reanudar un contacto muy extraño con

<sup>13</sup> Leslie Fidler, *The return of the vanishing american* (Trad. Cast.: *El Americano en vías de extinción*, Monte Avila, Caracas, 1974).

la vieja Europa. Eso es lo que hacen en el Este. Es entonces Henry James, toda una parte de Fitzgerald... Evidentemente los grandes autores americanos participan de varias direcciones. En Fitzgerald hay una dirección al Sur y otra al Este, es decir un retorno a Europa a la americana. El Norte es más complicado, es el ascenso hacia la industrialización de los grandes novelistas... son muy, muy conocidos. Al Sur tienen a Faulkner y a muchos otros —una parte de Fitzgerald— y la gran confrontación con el negro. Queda el oeste. ¿Qué tienen allí? Fidler lo dice muy bien, es por una parte la confrontación con un sentido completamente nuevo de los límites o de las fronteras, y al mismo tiempo la confrontación con el indio, estando los dos temas completamente ligados. He aquí lo que se descubre en el *western*: la confrontación con el indio y un nuevo sentido de las fronteras. ¿Qué quiere decir? Quiere decir que la frontera ya no es algo que separa esto de aquello, es algo que no dejamos de desplazar. La frontera es vivida como perpetuamente desplazable.

Recuerden las bellas páginas de Marx sobre el capitalismo y sus dos aspectos: por una parte siempre se enfrenta a límites, y por otra parte no cesa de rechazarlos para enfrentarse con otros. Se podría decir también que los dos aspectos del capitalismo son la esclavitud y la evacuación. No cesa de enfrentarse a límites al interior de los cuales va a establecer el sistema de la dominación y de la explotación. Pero con la otra mano no cesa de repeler esos límites del orden, no cesa de hacer vacío para una nueva organización. Esta vez ya no se trata de hacer esclavos, se trata de vaciar tierras, vaciarlas de sus habitantes.

Paréntesis: ¿existen hoy en día herederos de los pieles rojas? Sí, son los palestinos. Es muy curioso, los palestinos dicen continuamente, Arafat dice continuamente -ellos han captado muy bien esto-: «Somos los pieles rojas modernos». Si hubiera un nuevo *western* sería este. En efecto, no es que se trate de que los palestinos sean esclavos, se trata de evacuarlos de sus tierras, de vaciarlas. Es un movimiento muy diferente.

¿Por qué todo esto está ligado al *western*? Digo que este límite perpetuamente desplazado y esa relación con el indio van ciertamente a confundirse, van a ser los constituyentes de un mundo perceptivo en última instancia puro. ¿Por qué?

Fidler analiza una figura de la novela americana que me parece que en el cine sólo ha tenido, por desgracia, algunos ejemplos. Se trata de la unión que produce algún héroe americano blanco sea con un negro, sea con un indio; una especie de extraña amistad que va a empujarlos hacia una aventura; una especie de aventura que será a medias una especie de expiación del lado del

americano blanco, y que será descubrimiento del lado del negro o del indio. En efecto, del lado del *southern* o del *western* tienen esta especie de confrontación con el negro y con el indio. ¿Sobre qué base se hace la confrontación de los dos? Se hace en cada caso de manera muy diferente. Y aquí quiero leer para convencerlos de que lo dice. Es la página 162. No desarrolla demasiado, habría mucho por desarrollar. La idea de Fidler no es buena, la idea es que en esta especie de unión —unión homosexual— entre el americano blanco sea con un negro al sur, sea con un indio al oeste, se presenta esta diferencia: *Cuando en el mito -el mito americano- el compañero de color que busca al americano blanco es negro antes que indio, tendemos a interpretar la historia como una tentativa que este hace por extender el campo de su sexualidad recobrando una libido perdida.* En otros términos, es el asunto del deseo. *Cuando por el contrario el compañero es indio, el mito se interpreta más bien como el intento por producir una brecha en nuestro mundo y extender el campo de nuestra conciencia. El negro representa en el mito una sexualidad que fascina, una pasión ajena; pero el indio traduce una percepción ajena.* De allí, entre paréntesis, la relación del indio con la droga, que no se encuentra en absoluto en la relación con el negro. El negro representa en el mito un deseo que fascina, una libido que fascina, una pasión ajena; pero el indio traduce una percepción ajena, la percepción de un mundo ajeno, otro. De modo que todo *western*, en tanto confrontación del cowboy y el indio, sólo podrá desarrollarse en imágenes al menos de tendencia perceptiva pura. Es decir, tanto desde el punto de vista del paisaje, como desde el punto de vista de las personas, de los héroes involucrados, será un mundo de la percepción.

Todo esto me tomó mucho tiempo, pero qué le vamos a hacer... Era para mostrar que no solamente puedo decir que todo film es una mezcla de los tres tipos de imágenes, sino que todo film posee también una dominante. Ven que se trata de un punto de vista de nuevo limitado, pero diferente al que teníamos en el primer trimestre. Así como en el primer trimestre había intentado distinguir tres tipos de montaje -podrían ser tres, cuatro, cinco, no tiene importancia- por relación al Todo —el montaje de oposición dialéctico, el montaje cuantitativo y el montaje intensivo—, del mismo modo el montaje definido como determinación de la relación entre los tres tipos de imágenes dará lugar a tres nuevos tipos de montaje bastante diferentes.

Habría que hablar en primer lugar de un montaje perceptivo cuando en el film dominan las imágenes-percepción.

Luego, de un montaje activo, que es completamente distinto y que sería por ejemplo el montaje Fritz Lang. Y una vez más, no digo que esto agote la cuestión ni del montaje en general ni del montaje de Lang. Es un aspecto.

Un el montaje activo se trata de poner en relación segmentos de acciones complejas. Y en el caso de Lang, asegura su montaje a través de la inserción de un reloj que marca las horas entre cada segmento de acción.

Luego existe un montaje afectivo, cuyo ejemplo clásico, inmortal, sería *La pasión de Juana de Arco*. Puesto que, en efecto, no basta con decir que la imagen-afección es el primer plano. Una vez dicho que se trata de un film con dominante de primeros planos, lo cual es normal si es un film con dominante de imágenes-afección, se trata de saber cómo montan todos esos primeros planos. Como ha notado todo el mundo, hay muy pocas imágenes aisladas del rostro de Juana de Arco. Los primeros planos de Dreyer en *La pasión de Juana de Arco* toman por ejemplo el rostro de Juana de Arco y después otro rostro, el de un juez, cortado o de manera oblicua. A partir de allí tienen todos los problemas de montaje, pero de un tipo de montaje particular. Desde el momento en que tienen que hacer intervenir un primer plano en un montaje, tienen un cierto problema del modelo del montaje afectivo. Con mayor razón cuando se trata de hacer un montaje de primeros planos en relación mutua. Y sin dudas el montaje de primeros planos es una proeza fantástica.

Con este agrupamiento que hicimos hemos terminado entonces un nuevo fragmento de lo que teníamos que hacer. He ido demasiado rápido, pero qué se le va a hacer... Hemos recuperado algo del atraso que traíamos. Este nuevo fragmento ha sido el comentario del primer capítulo de *Materia y memoria* y sus consecuencias para los tres tipos de imágenes cinematográficas. Así pues, los tres casos de la imagen-movimiento son la imagen-percepción, la imagen-acción y la imagen-afección.

Desde entonces, nuestro plan, nuestro deber está trazado —por desgracia— para un largo tiempo. Pero en tanto será un largo tiempo, habrá que hacer cortes. Estamos apurados en terminar con la imagen-movimiento, pues lo que me interesa ahora es cuáles van a ser las otras imágenes. Y sin embargo es preciso permanecer aquí, patalear en esta historia de la imagen-movimiento. Estamos tironeados de un lado y retenidos del otro. Es una buena situación, es una situación afectivamente rica. Pero nuestro plan inmediato es un análisis detallado de la imagen-percepción, de la imagen-acción y de la imagen-afección. Quisiera hacer el análisis detallado de la imagen-percepción en el cine. Y luego si vemos que es demasiado largo, daré sólo muy cortas indicaciones sobre los otros dos tipos de imágenes. Esperaba tener todo el semestre... Es muy difícil. A menos que trabajemos en esto dos años. No habría que haberse metido con el cine (*risas*). No, estoy desesperado por todo esto... es demasiado difícil.



Parte 3

## LA IMAGEN-PERCEPCIÓN

## IX.

# La imagen semi-subjetiva.

*12 de Enero de 1982*  
*Segunda parte*

Abordaremos entonces un nuevo tema: la imagen-percepción. ¿Qué es la imagen-percepción en el cine? Esto va a ser por momentos difícil, confuso. Digo de inmediato que quisiera considerar como tres etapas. Busco palabras pero es sólo para dividir nuestra búsqueda. Diré que en una primera etapa vamos a ver un primer nivel. Veremos que hay allí dos polos, que es preciso distinguir dos polos de la imagen-percepción. Y que eso está bien, pero no es aún suficiente. En cada caso habrá cineastas, sin dudas, pero no quiero decir que haya unos que son mejores y otros peores, sería incapaz... Luego vamos a distinguir un segundo nivel en el que ya no habrá dos polos de la imagen-percepción, sino dos sistemas de percepción. Y luego nos daremos cuenta de que eso todavía no funciona, o que podría existir aún otra cosa. Y allí distinguiremos ya no dos polos o dos sistemas, sino dos estados de percepción. Digo esto como puntos de referencia.

Lo que inicio inmediatamente son los dos polos de la imagen-percepción. ¿En qué sentido se puede decir que hay dos polos de imagen-percepción? Bergson nos dio al menos una indicación: es que en efecto existen dos polos de percepción, puesto que hay percepciones-cosas y percepciones que yo tengo de las cosas. ¿En qué sentido las cosas mismas son percepciones? Para nada

en el sentido en que diré que las cosas son mis percepciones, sino porque las cosas en sí, desde el punto de vista de la imagen-movimiento, son percepciones totales, mientras que las percepciones que yo tengo de una cosa son percepciones parciales. Pero esto ya es muy complicado.

Sencillamente vamos a partir de una tentativa en la que es preciso que ustedes consientan en aceptarme todo, a riesgo de que después me lo corrijan. Es preciso partir de algo mucho más simple sobre los dos polos de la imagen: ¿qué sería una imagen objetiva y qué sería una imagen subjetiva? Y no hace falta aquí ser muy exigente. Habría que contentarse con una definición estrechamente nominal, es decir extrínseca, por oposición a lo que se llama, en lógica, definiciones reales, que son definiciones intrínsecas, interiores a la cosa definida. ¿Qué diré en la definición puramente extrínseca? ¿Qué es una imagen subjetiva? Es la imagen de un conjunto tal como es vista desde el punto de vista de alguien que forma parte de dicho conjunto. Me doy esto como definición de la imagen subjetiva. Para ahorrarme discusiones que no terminarían más, voy a decir que la imagen objetiva es una imagen sin punto de vista. ¿Existe una imagen sin punto de vista? No sabemos. ¿Bajo qué condiciones? Es ya demasiado para nosotros. Es preciso entonces que hablemos de algo mucho más modesto. Supongamos, en todo caso, que imagen objetiva e imagen subjetiva remiten ambas a un punto de vista.

Yo diría que la imagen es subjetiva cuando es la imagen de un conjunto que remite al punto de vista de alguien que pertenece a ese conjunto. Y diría de ese alguien que pertenece al conjunto que percibe.

Comprendan a qué nivel del problema estamos. Me prohíbo hacer intervenir, de manera directa, factores subjetivos del tipo el sueño, el recuerdo, la alucinación. Sería demasiado fácil. Es que la palabra «sujeto» posee muchos sentidos. Si hago intervenir de manera directa factores de sueños, de alucinaciones, de recuerdos, ya no estoy en las condiciones de mi estudio, ya no me ocupo de las imágenes-percepción como tales, me ocupo de algo completamente distinto, me ocupo de imágenes-sueños, de imágenes-recuerdos, cuya relación con la imagen-percepción no conozco en absoluto. Entonces cuando empleo «subjetiva», desde el punto de vista que me interesa, no puede remitir a imágenes de sueños ni de recuerdos. Se trata del marco, estrechamente definido anteriormente, de la imagen-percepción. Si hago intervenir sueño, alucinación o cualquier otra cosa, será simplemente bajo la forma de factor que actúa sobre la percepción. Pero no estoy en absoluto en el momento en que podría considerar el problema de la imagen-sueño o el problema de la imagen-recuerdo en el cine.

Es por eso que por el momento, de manera puramente nominal, llamo «imagen subjetiva» a la imagen de un conjunto tal como es visto por alguien que pertenece o que forma parte de ese conjunto. Conocemos en el cine imágenes subjetivas así. Más aún, están marcadas por una especie de esplendor y comenzaron muy rápidamente en el cine. Aquí también cito ejemplos.

Primer ejemplo: percepción subjetiva con un factor activo. Habida cuenta de lo que acabo de decir, puesto que todo reacciona, hay un factor activo que actúa de manera indirecta sobre la percepción. Cito dos casos: la danza o la fiesta vistas por alguien que participa en ellas. Observen que el factor activo es importante. Por ejemplo, la fiesta de los feriantes vista por alguien que está sobre el caballo puede dar lugar a percepciones subjetivas, es decir imágenes-percepción espléndidas. O bien la danza, la sala de baile con todos los bailarines vista por un bailarín. ¡Maravilla! Uno es un ejemplo célebre de Epstein<sup>14</sup>, el otro un ejemplo célebre de L'Herbier<sup>15</sup>. He aquí un primer ejemplo: percepción subjetiva con factor activo. Doy un tercer caso porque es también muy bello y es un gran clásico. Es un film ligado al expresionismo alemán, un film de Dupont, *Variété*<sup>16</sup>. Célebre imagen en la que toda la sala del circo es vista por el acróbata en el trapecio en pleno movimiento. Prodigiosa imagen donde la percepción subjetiva es inseparable de un factor dinámico activo muy fuerte, puesto que el sujeto que pertenece al conjunto «circo» está él mismo en movimiento, tanto como el bailarín estaba él mismo en movimiento. La imagen de Dupont, las imágenes de *Variété*, son espléndidas.

Segundo ejemplo: percepción subjetiva con factor perceptivo. Se trata de la percepción redoblada. En cierto modo, es la célebre imagen de Gance en *La rueda*<sup>17</sup>, que se cita siempre en todas las historias del cine, y que pasa por ser una de las primeras imágenes subjetivas, en el sentido de la percepción, lanzadas por el cine: el protagonista, conductor de tren, que recibió un chorro de vapor en los ojos y los tiene estropeados. Así pues, factor perceptivo. Vemos su pipa. Él toma su pipa y la vemos tal como él la ve o tal como se supone que la ve.

Finalmente, percepción subjetiva con factor afectivo. Hay una imagen que encuentro muy bella, que está en el film de Fellini *El jeque blanco*<sup>18</sup>.

<sup>14</sup> Jean Epstein, *Coeur fidèle*, 1923.

<sup>15</sup> Marcel L'Herbier, *El Dorado*, 1923.

<sup>16</sup> Ewald Dupont, *Variété*, 1925.

<sup>17</sup> Abel Gance, *La roue*, 1923.

<sup>18</sup> Federico Fellini, *Lo sceicco bianco*, 1951.

Hay allí una joven casada que, ustedes saben, está vagamente enamorada del actor de fotonovela. Llega a su lugar de trabajo, a las tomas de la fotonovela, y él está disfrazado de jeque. Y se nos lo muestra tal como se supone que ella lo ve. Fellini evidentemente utilizó objetivos, puso todo, hizo todo... Es una imagen muy, muy, muy sabia. Y tenemos la impresión, tenemos el sentimiento de que el héroe de la fotonovela está totalmente en lo alto de un árbol inmenso... se balancea peligrosamente sobre una especie de sostén. Y tiene todas las proporciones gigantescas de un héroe, de un héroe en la cima de un árbol inmenso.

Sucede luego lo que llamo la imagen objetiva —en las condiciones nominales en las que no complico las cosas—. ¿Qué pasa de repente? Ya no se trata de la imagen del héroe tal como lo ve la joven mujer. Ahora está sobre un pequeño columpio muy cerca del suelo y se balancea de modo lamentable. No hay posibilidad de caer del árbol inmenso... De hecho sólo hay cuarenta centímetros... Bueno. Pasaje de la imagen subjetiva a la imagen objetiva. A veces el orden es inverso. En el caso de Gance, antes de mostrarnos la imagen subjetiva de la pipa se nos mostró la pipa y el personaje como imagen objetiva.

Tengo entonces mis dos definiciones. Una vez más, llamo imagen subjetiva a la imagen de un conjunto visto por alguien que forma parte de ese conjunto; llamo imagen objetiva no a una imagen sin punto de vista —aún no podría darme una noción tan difícil— sino a la imagen de un conjunto visto desde un punto de vista exterior a ese conjunto. Ahora bien, ya tenemos allí una primera evidencia para nosotros. A saber, que si parto de definiciones tan simples, una no deja de pasar a la otra y viceversa. Se trata incluso de los buenos momentos del cine.

El ejemplo que daba de Lubitsch hace un momento es un pasaje muy nítido de polo objetivo a polo subjetivo. Él comienza por hacernos ver el desfile militar en el intervalo de la muleta y de la pierna subsistente. Tal como es presentada en ese primer plano, yo diría que la imagen es objetiva. Es completamente retorcida, es extraña: encuadre por debajo de la cintura, y se ve el desfile a través de eso. Es entonces un punto de vista estético muy curioso. Pero poco importa que el punto de vista sea extraño, lo que importa es que no forma parte, no pertenece al conjunto que es presentado en ese primer plano. Es entonces una imagen objetiva, por «artista» que sea, por «esteta» que sea. Segundo plano: esa percepción que nos parecía tan esteta, tan bizarra, se encuentra efectuada por el hombre sin piernas. «¡Ah, es eso! ¡Había un hombre sin piernas y se trata de lo que él ve!». La imagen ha devenido imagen subjetiva, es decir, el hombre sin piernas forma parte en

efecto del conjunto muchedumbre/desfile. Hemos pasado de una imagen objetiva o pseudo-objetiva a una imagen subjetiva. ¿Qué es entonces ese vaivén? He aquí que haremos un pequeño salto. Hay un vaivén de ese tipo, y esto indica que es preciso hallar un estatuto para ambos polos y para el pasaje de un polo al otro.

Ahora bien, la técnica del cine nos ofrece ese estatuto de una manera extraña. Se trata pues de un nuevo paso de nuestro análisis. Nos lo ofrece bajo una forma célebre: campo/contracampo. ¿Por qué? Es que campo/contracampo es el lugar de un encuentro muy extraordinario. Es el lugar de un encuentro entre determinaciones espaciales y determinaciones psicológicas. ¿Por qué? Espacialmente —y allí está el origen del campo y contracampo— el contracampo es el inverso simétrico de un plano. O si prefieren, busquen las definiciones más rudimentarias: son dos vistas tomadas en direcciones opuestas por relación a un mismo plano espacial. Me parece que Jean Mitry tiene buenas páginas cuando dice: *El gran momento ocurrió cuando esta estructura cinematográfica espacial campo/contracampo encontró una determinación de una naturaleza completamente distinta. A saber, observador/observado*<sup>19</sup>. ¿Ven lo que quiere decir? Campo: toman un personaje que observa. Contracampo: toman lo que observa. Se trataba entonces de algo muy importante. ¿Por qué? Me parece que el hecho muy importante es que la imagen objetiva y la imagen subjetiva podían recibir un estatuto más firme.

Mitry asigna el encuentro entre esos dos caracteres al expresionismo alemán. Dice que aquellos que han elevado realmente este doble aspecto de campo/contracampo y observador/observado al estado de gran medio cinematográfico son los expresionistas alemanes. Y cita ejemplos, muchos ejemplos. Hay un célebre campo/contracampo en el *Tartufo* de Murnau<sup>20</sup>. Pero mucho antes cita también *Variété*, de Dupont, como siendo un gran momento en que el campo/contracampo abraza a la construcción observador/observado.

Pero yo me digo: «No, no es posible. Eso tendría que haberse hecho en el *western*». El campo: el cowboy que observa. El contracampo: lo que observa. Me interesaría mucho si ocurrió en el *western* porque sería una confirmación de que el *western* sólo puede definirse como un género de film en el que domina la imagen-percepción. Sería preciso mostrar que esto está en los primeros *westerns*. Pero no importa, hacemos «como si».

<sup>19</sup> Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, op. cit., pág. 61 y sig.

<sup>20</sup> Friedrich Wilhelm Murnau, *Tartufo o el hipócrita* {Herr Tartiif, 1926}.

Toman como campo la imagen de alguien que observa. Es una imagen objetiva. En efecto, pertenece a un punto de vista exterior al conjunto de la imagen, por tanto se trata de una imagen objetiva. Pero ya es subjetiva porque se presenta como la imagen de un observador. Y luego el contracampo: pasan del otro lado, al simétrico inverso, a saber, lo que observa. Esta vez, ¿tienen una imagen subjetiva? Sí y no. Tal vez, no necesariamente. Es subjetiva si lo que se les muestra es lo que observa tal como lo ve. Puede ser más o menos subjetiva. En última instancia, puede ser objetiva si se les ofrece adivinar o escoger aquello que observa el personaje que acaban de ver en campo.

Ven que también aquí, entonces, en mi segunda determinación —campo/contracampo—, no dejo de pasearme de un polo al otro de la imagen-percepción: del polo objetivo al polo subjetivo. De modo que finalmente ¿llegamos a qué? Me parece que hasta el momento podemos seguir muy bien a Jean Mitry. Quiero decir que la imagen clave en el cine, desde el punto de vista de la imagen-percepción, es lo que habría que llamar una «imagen semi-subjetiva». Es interesante la manera en la que define la imagen semi-subjetiva como siendo la imagen corriente en el cine, la que se ha impuesto. No en todas partes, no siempre. Pero de cualquier modo, las imágenes subjetivas o las imágenes objetivas formarán momentos singulares en un film.

Supongamos, demos por supuesto todo esto -tengo muchas ganas de ir de manera muy progresiva—: lo más corriente estará dado por imágenes semi-subjetivas. ¿Qué quiere decir? «Semi-subjetivo» da cuenta muy bien del devenir recíproco: la imagen subjetiva que deviene imagen objetiva o que siempre es susceptible de devenir objetiva y la imagen objetiva que es siempre susceptible de devenir subjetiva.

Pero es preciso que la imagen semi-subjetiva tenga un estatuto consistente. ¿Cuál sería? Aquí digo que habría que producir, en relación a la cámara, el concepto de «estar-con», como dicen los fenomenólogos. No estar en el lugar del personaje. Un «estar-con» de la cámara. Es este «estar-con» de la cámara lo que definiría entonces una posición como de equilibrio de la imagen semi-subjetiva, y lo que explicaría que desde entonces la imagen subjetiva siempre pueda devenir objetiva y la imagen objetiva devenir subjetiva.

¿En qué figura encontramos este «estar-con», esta situación, este estatuto de la imagen semi-subjetiva? Primera figura: la cámara en la espalda del personaje. Esto es muy importante en las historias del cine. Se ve bien, por ejemplo, la importancia que tuvo en Murnau la posición de la cámara en la espalda. Pero también en muchos otros. En el expresionismo alemán, vemos muy,

muy frecuentemente esta posición de la cámara en la espalda del personaje, con todos los efectos que eso puede entregar.

Ven mi problema: ¿qué consistencia posee la imagen semi-subjetiva, independientemente del hecho de que asegura la circulación, la transformación de la imagen subjetiva en objetiva y de la imagen objetiva en subjetiva? ¿Cuál es su sustancia independientemente de ese rol de conversión, de transmisión? Entonces digo: «cámara en la espalda del personaje». Pero hay muchas figuras para dar consistencia a la imagen semi-subjetiva.

Otro ejemplo: lo que se llama o lo que se llamó -no sé si se empleó siempre— *travelling* en circuito cerrado. No solamente hay movilidad de la cámara, sino que la movilidad ha adquirido un grado suplementario. Es decir, la cámara ya no sigue a un personaje, se pasea entre un conjunto, se pasea dentro del conjunto, del conjunto cerrado. Por ejemplo, la cámara que se pasea entre los bailarines, la cámara que se pasea entre las mesas de un restaurante. Esto fue fundamental para la movilidad de la cámara. Dejó de ser una cámara que sigue para devenir una cámara que se desplaza entre. Ven que es un nivel de movilidad completamente distinto.

Y bien, podríamos decir que esto es la imagen semi-subjetiva. Sólo que, una vez más, he aquí un enorme problema. Todavía no tenemos con esto un estatuto de la imagen semi-subjetiva. De una manera obstinada, sigo en mi problema. Parto de la idea de que la imagen-percepción posee dos polos, objetivo y subjetivo, definidos de manera muy nominal, muy verbal. Y no me critiquen por esas definiciones, es un punto de partida. Se verá que evidentemente no nos quedamos en esas definiciones. A partir de esta distinción de los dos polos, nos damos cuenta de que existe una imagen no solamente bipolar (la imagen semi-subjetiva), sino que esta imagen posee una consistencia en sí misma, consistencia atestiguada por los medios técnicos que la producen. Lo que nos hace falta es un estatuto conceptual de la imagen semi-subjetiva.

Una vez más, esto es sólo el comienzo de nuestro análisis. Si nos planteamos el problema de cuál es el estatuto conceptual de la imagen semi-subjetiva tal como acabamos de ver que el cine era capaz de producirla, de obtenerla, yo diría que evidentemente no está en Mitry, quien detiene su análisis. Es quizás el momento de inclinarse hacia una teoría muy curiosa de Pasolini.

Esta teoría muy curiosa, que me asombra enormemente, es una teoría oscura. Pero me parece que es lo esencial y lo más original del pensamiento de Pasolini sobre el cine. No solamente sobre su propio cine, sino sobre la manera en que ve el cine de los demás. Intenta lanzar una noción que es la



de—aproximadamente, ya que no emplea exactamente este término— «imagen subjetiva libre indirecta». Si llegamos, gracias a Pasolini, a comprender lo que son estos términos multiplicados, bárbaros, complicados, esta «imagen subjetiva libre indirecta», quizás tendremos un estatuto de la imagen-percepción en tanto pasa perpetuamente del polo objetivo al subjetivo y del subjetivo al objetivo. Y quizá eso nos permita hacer un gran progreso.

Esto supone que primero les explique cómo lo comprende el propio Pasolini, que luego les explique de inmediato cómo comprendo yo a Pasolini, y luego tendremos que ver cómo lo comprenden ustedes. ¿Qué saldrá de todo esto?

Tomo el punto de partida de Pasolini. Lo que parece que hace es tomar de la lingüística la noción en cuestión, la noción que actualmente nos ocupa. Lo cual evidentemente es muy fastidioso. Él mismo no se atiene a eso, vamos a ver por qué. Pero la toma de la lingüística debido a que la lingüística parece proponerle una distinción entre tres elementos del discurso. Es entonces en el análisis del discurso que encuentra la fuente de su noción, noción que va a elaborar para el cine. Cuando digo «discurso» ya no se trata de la lingüística, van a comprender por qué.

Pasolini nos dice que se distinguen tres tipos de discurso: el discurso directo, el discurso indirecto y el discurso indirecto libre. Es esto lo que hace falta comprender. El discurso directo es alguien que habla en su nombre. Es muy conocido. El discurso indirecto es cuando digo «Él dice que hacía frío» o «Hace frío». Todo el mundo conoce el discurso directo y el discurso indirecto. El discurso indirecto libre es curioso. En francés es muy raro y muy literario. Pero todos los gramáticos que se han ocupado del discurso indirecto libre —mi nota es muy importante— precisan que tiene una importancia fundamental en las siguientes lenguas: italiano, alemán y ruso. Y que incluso tiene mucha más riqueza allí que en francés. A pesar de todo doy un ejemplo en francés: *Le dije que ese viaje era demasiado peligroso y que ese comportamiento era arriesgado. Punto. Pero ella no había nacido ayer, evitaría todos los peligros, sabría tomar precauciones. Punto. Yo no estaba convencido por todos sus planteos. Ven que la segunda frase pertenece al discurso indirecto libre. Se comprende solo. ¿Qué es? Es algo que tiene una relación con la frase que se supone va a responder la persona concernida, a la cual me dirijo. No es discurso directo, no es discurso indirecto. Le dije que el viaje sería peligroso y que no debería hacerlo. ¡Ah! ¡Ella no había nacido ayer, tomaría todas sus precauciones! Yo no estaba convencido de sus planteos. Entre las dos hay un discurso indirecto libre. ¿Qué es? Diremos, de la manera más simple, que el discurso indirecto libre representa una especie de*

contaminación o de contracción de dos discursos: el discurso de aquel que habla y el discurso de alguien que relata.

Pasolini está fascinado por este problema, sobre el cual habla muy bien. Lo que me interesa es preguntarme por qué, en tanto hombre de cine, está fascinado por esto. Está fascinado por esto en tanto autor, autor literario y específicamente autor literario italiano. Puede ser que piense que el discurso indirecto libre es una forma fundamental dentro de la lengua italiana. Pero en tanto hombre de cine también está fascinado. ¿Por qué? En tanto autor, o en tanto amante de la literatura, Pasolini está fascinado por una razón muy simple. Dice que en italiano el discurso indirecto libre tiene mucha más importancia que en cualquier otra lengua. Porque finalmente, dice él, el italiano no posee lengua media. Jamás el italiano ha hecho realmente su homogeneización. Hay una lengua media en apariencia, pero es una lengua que vive aún sobre dos polos extremos: un polo literario y un polo vulgar —polo vulgar que puede dividirse él mismo en todo tipo de dialectos—. Es decir —y no hay tono peyorativo— un polo alto y un polo bajo. Lo que ha sucedido al francés, es decir esa centralización que ha producido un «francés medio», que finalmente acaba por ser una lengua común a un iletrado y a Víctor Hugo, en italiano no es tan pronunciado. En alemán mucho menos. No se da la imposición de una lengua media.

¿Qué es lo que habrá entonces en el discurso indirecto libre? Permanezco siempre al nivel del discurso. Se trata en apariencia de un préstamo de la lingüística. Pero es evidente que tal como Pasolini acaba de definirlo, y tal como es preciso definirlo, el discurso indirecto libre no es una categoría lingüística. Es, como dicen los propios lingüistas, una categoría estilística. Si comprendo bien la tesis de Pasolini, que una vez más me parece muy, muy compleja, él quiere decirnos, a partir del punto en el que estamos, es decir a partir de esta caracterización muy general del discurso indirecto libre, que la imagen-percepción en el cine no es exclusivamente pero sí de manera privilegiada —comprendan que esto también está lleno de matices— lo que podría llamarse una imagen subjetiva indirecta libre.

¿Pero qué quiere decir una imagen subjetiva indirecta libre ya no en relación al discurso, sino a la imagen-movimiento? Esto es lo que se vuelve interesante para nosotros. Importante y a la vez difícil. Si comprendo bien, esta imagen subjetiva indirecta libre sería lo que sigue.

Supongan un personaje, o algunos personajes, y supongan que el cineasta pretende hacernos ver cómo ellos mismos ven el mundo. Este es el primer nivel: el cineasta quiere hacernos comprender cómo *x, y*, tales y cuales per-

sonajes ven el mundo. Se podría decir, por lo general, que se trata de una imagen subjetiva o de una imagen directa. Más precisamente, Pasolini dice en su texto: «Quieren hacernos ver cómo un neurótico ve el mundo». ¡Vaya! ¿Neurótico? ¿Por qué interviene esto? Me parece que interviene, felizmente, en las condiciones que yo había fijado hace un momento al tornar mis precauciones. No se trata de introducir una imagen-neurosis. Se trata de introducir la neurosis como factor actuante sobre la percepción. Por ejemplo, es cierto que la obsesión actúa sobre la percepción. Entonces aceptémoslo, no nos molesta. Es la imagen-percepción en tanto sufre efectos que pueden ser los de la neurosis. Entonces, en este primer nivel el cineasta se propone mostrarnos el mundo tal como es visto por tal personaje neurótico. Eso sería discurso directo o, si prefieren, imagen subjetiva directa. O bien podría ser imagen indirecta. También sería posible. Habría que deducirlo a partir de las imágenes presentadas.

Pero a propósito de esto, existe según Pasolini un segundo nivel. ¿Qué es este segundo nivel? Ya no es la percepción subjetiva del personaje supuesto, el neurótico. El segundo nivel es la conciencia crítica de la cámara, es la conciencia-cine. He aquí los dos niveles de Pasolini. Comprenden ya que esto me parece muy interesante, porque si encuentran el medio de asegurar una especie de contaminación, de cortocircuito de un nivel al otro, ¿qué van a tener? Van a tener una operación a través de la cual el cine toma conciencia de sí a través de una imagen subjetiva del personaje, y en la que el personaje toma conciencia de sí, o toma una especie de distancia respecto de sí mismo —aspecto brechtiano de la operación- a través de la conciencia crítica del cine.

Ven a dónde quiero llegar con esto. Y es Pasolini quien nos lleva. Ya hemos sobrepasado nuestro punto de vista demasiado limitado del comienzo. Ya no estamos en dos polos de la percepción: imagen subjetiva/imagen objetiva. Estamos en un par que ha evolucionado, que ha devenido percepción subjetiva del personaje/conciencia crítica del cine. El cine va a tomar conciencia de sí mismo a través de la visión subjetiva y la visión subjetiva va a elevarse a un nivel superior a través de la conciencia-cine. ¡Es curioso!

Bueno, pero es preciso que esto se vuelva concreto, y he aquí que Pasolini, muy discreto respecto de esto, no toma ejemplos de su propia obra. Dice: «Es cierto, ustedes no están obligados a hacer imagen subjetiva indirecta libre, pueden hacer películas independientemente de eso, e incluso películas muy bellas». A él le interesa eso, no podemos quitárselo. Y a través de ello va a definir lo que llama el «cine de poesía» por oposición al «cine de prosa». El cine de prosa es un cine que opera por imagen directa o indirecta. El cine de

poesía -y esta me parece la única manera de comprender la distinción que hace— es aquel que procede a través de esta doble operación, a través de esta contaminación que define la imagen subjetiva libre indirecta.

¿Pero qué quiere decir técnicamente? Toma tres ejemplos: Antonioni, *El desierto rojo*<sup>21</sup>, Bertolucci, *Antes de la revolución*<sup>22</sup>, y toma a Godard pero sin referirse, según parece, a algo en particular; lo toma en general. No digo que sus interpretaciones sean exactas, pero al menos van a enseñarnos mejor lo que llama imagen subjetiva libre indirecta. Es preciso no hacerle decir más de lo que nos dice. De inmediato tendremos ganas de decir: «¡Sí, ya vemos lo que es!». Pasolini dice que hay dos procedimientos en ese cine. Los dos tiempos de esa operación son, en primer lugar, una especie de desfase o de desdoblamiento de la percepción; y en segundo lugar, un procedimiento que Pasolini llama «encuadre obsesivo» o «plano inmóvil». Según él, son estos dos procedimientos, el desdoblamiento o la desmultiplicación de la percepción y el encuadre obsesivo, los que van a permitir definir la imagen subjetiva libre indirecta.

Leo el texto. Está sacado de un artículo «El cine de poesía», que encuentran en el libro *El empirismo herético*, página 148 y siguientes<sup>23</sup>. Pretende que esto debe valer tanto para Antonioni como para Bertolucci, como para Godard. Sin duda para otros también, evidentemente. *Los dos tiempos de esta operación son, en primer lugar, la aproximación sucesiva de dos puntos de vista, cuya diferencia es despreciable, sobre una misma imagen. ¿Ven? Aproximación de dos puntos de vista con pequeñas diferencias sobre la misma imagen. Es decir, la sucesión de dos planos que encuadran el mismo fragmento de realidad, primero de cerca, luego un poco más de lejos, o primero de frente y luego un poco más oblicuamente, o bien finalmente, de manera muy simple, sobre el mismo eje pero con dos objetivos diferentes. Es una concurrencia «obse», una concurrencia que se hace obsesiva.*<sup>24</sup> Este es el primer procedimiento que resumo como desfase y desmultiplicación de la percepción en dos. En segundo lugar, *...la técnica que consiste en hacer entrar y salir al personaje del encuadre, que hace que el montaje, de forma a veces obsesiva -ven la repetición del término- consista en una serie de cuadros que podemos calificar de informales, donde los personajes*

<sup>21</sup> Michelangelo Antonioni, *Deserto rosso*, 1964.

<sup>22</sup> Bernardo Bertolucci, *Prima della rivoluzione*, 1964.

<sup>23</sup> Pier Paolo Pasolini, *Empirismo erético*, Garzanti, Milán, 2000 (Trad. Cast.: *Empirismo herético*, Ed. Brujas, Córdoba, 2005).

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 250.

*entran, dicen o hacen algo, y después salen, dejando nuevamente el cuadro en su pura y absoluta significación de cuadro, al cual le sigue otro cuadro análogo donde enseguida los personajes entran, etc. De suerte que el mundo aparece como regido por un mito de pura belleza pictórica que los personajes invaden, es cierto, pero sometiendo a las reglas de esta belleza, en lugar de profanarlas con su presencia.*<sup>25</sup> Lo dice muy bien. Ven que en estos procedimientos que él mismo califica de «obsesivos» ya hemos sobrepasado en efecto los dos polos de la percepción objetivo y subjetivo hacia otra pareja: percepción subjetiva pero en eco y resonancia con una conciencia-cine

¿Cuál es la ley de contaminación entre las dos? Es evidente que va a ser necesaria una relación enunciable entre ambas. Por ejemplo, *los personajes entran y salen del encuadre*, como él dice, y el encuadre vale como cuadro, y va a subsistir luego de la partida de los personajes. Y luego un nuevo encuadre, y quizás otros personajes o los mismos entran y salen, y el encuadre subsiste. Tienen allí una conciencia-cámara fija.

¡Vaya, vaya, no puedo decir todo a la vez, es mi desdicha! ¡Pero es formidable! Conciencia-cámara fija. ¿No es el pequeño hilo que, en el seno de la imagen-movimiento, va a permitirnos, tal vez mucho más tarde y con otros problemas, salir de este tipo de imagen?

Conciencia-cámara fija, entonces, y movimientos, movimientos sin detención, personajes que salen del encuadre, que entran en el encuadre, que salen de uno y entran en otro, etc. Allí se produce una especie de contaminación entre el mundo tal como es visto por los personajes en el encuadre y el encuadre mismo que actúa como conciencia crítica, es decir, como operación que pasa a través de la imagen subjetiva al mismo tiempo que la imagen subjetiva se eleva a un nivel más alto. ¿Bajo qué condiciones? Bajo la condición de que haya relaciones enunciables entre esos dos niveles, el nivel de la imagen subjetiva del personaje «neurótico» y el nivel de la cámara-conciencia crítica. ¿Cuál puede ser entonces esa relación? Pasolini nos sugiere, a propósito de *El desierto rojo*, donde toma efectivamente a uno de los personajes principales que es un o una neurótica, que el nivel de la conciencia-cámara en Antonioni es fundamentalmente una conciencia estética que opera por cuadro. Allí el texto está muy bien. Es una conciencia estética.

En Bertolucci, nos dice, encontrarán en apariencia lo mismo. Por ejemplo, los planos fijos sobre un río, o bien sobre las calles de Parma, que van a jugar el mismo papel. Esta vez, no se trata de la conciencia-cámara como

<sup>25</sup> *Idem.*

conciencia estética. En Bertolucci, sugiere Pasolini, se trata mucho más de una contaminación entre la neurosis del personaje —en este caso preciso se habla de la neurosis— y la propia neurosis de Bertolucci. Evidentemente es cruel para Bertolucci, él quiere decir otra cosa. Hagámoslo mejor y digamos que la conciencia-cámara fija ya no actúa como conciencia estética a la manera de Antonioni, sino mucho más, diría yo, como conciencia reflexiva. Es suficiente con buscar matices.

Cuando la cámara-fija se presenta en Godard, en las mismas condiciones, se trata aún de otra cosa. Y ahí Pasolini lo dice muy bien. Tiene un pasaje sobre Godard donde dice: Godard no se impone ningún imperativo. *En la cultura de Godard hay algo brutal... la elegía es inconcebible para él, pues en tanto parisino no puede estar afectado por un sentimiento tan provincial y campesino. Por la misma razón, tampoco es concebible el clasicismo formal de Antonioni. Godard es todo a la vez. Es post-impresionista y no posee nada de esa vieja sensualidad estancada en el área conservadora marginal padano-romana, aunque muy europeizada. Godard no se impuso ningún imperativo moral. No siente ni la «normalidad» ni la «normatividad» del compromiso marxista, ni la mala conciencia académica. Su vitalidad no conoce ni reserva, ni pudor, ni escrúpulo. Reconstruye en sí misma el mundo. Es incluso clínica hacia sí misma. La poética de Godard es ontológica, se denomina «cine». Su formalismo es pues un tecnicismo.*<sup>26</sup> Ven ustedes, la respuesta sería que, en el caso de Godard, ya no se trata de la conciencia estética a la manera de Antonioni en *El desierto rojo*, ni tampoco de la conciencia reflexiva a la manera de Bertolucci. Es una conciencia técnica que entonces va a tomar a cargo una especie de poesía y va a asumir el papel del cine de poesía.

En fin, es muy oscuro. Tenemos ganas de ampliar... Encontré una pequeña cosa, la señalo porque me deja en una suerte de estupor. Me pasaron un número de los *Cahiers Renaud-Barrault*, donde hay un artículo de Eric Rohmer, de 1977. Creo que Rohmer es uno de los cineastas más importantes, sus películas son muy importantes. Pero mi misterio es el siguiente: el texto de Rohmer se llama «El film y los tres planos del discurso indirecto/directo/hiperdirecto»<sup>27</sup>. Poco importa lo que llama «hiperdirecto», no tiene nada que ver con el indirecto libre. Pero me parece muy curioso que Rohmer lance sus categorías y que no haga ninguna referencia a los

<sup>26</sup> Ibidem, p. 253.

<sup>27</sup> Eric Rohmer, «Film and the three levels of discourse: indirect, direct, and hyperdirect», *Cahiers Renaud-Barrault* nro. 96, Octubre de 1977.

textos de Pasolini, que sin embargo son viejos, anteriores al '77. Entonces me pregunto: ¿es porque no los conoce? Me parece cuanto menos poco probable que no los conozca. Lee mucho y no sólo es un gran cineasta, sino un gran crítico de cine. Es curioso, seguramente los conoce. Entonces, debe querer excluir cualquier referencia a Pasolini porque estima tener algo distinto que decir. Pero a mi modo de ver, no dice en absoluto algo distinto.

De modo que el texto de Rohmer, que es muy extraordinario, sólo puede comprenderse en referencia a Pasolini. Pues Rohmer estaba en el punto en que pensaba rodar o quizás ya estaba rodando *La marquesa de O*<sup>28</sup>. Y dice que en la literatura, en la novela de Kleist<sup>29</sup>, hay algo que impresiona, que es la forma literaria y la importancia de un discurso indirecto de un tipo muy particular. Y dice que su problema para *La marquesa de O* es cómo dar cuenta de eso. Parece hablar únicamente desde el punto de vista de los diálogos. Para ser honesto, explícitamente habla solo de los diálogos. Pero todo su texto muestra, me parece, que sobrepasa evidentemente los diálogos y que aquello que dice concierne también a las imágenes-movimiento.

Y a mi modo de ver, en *La marquesa de O*, pero también en *Los cuentos morales*<sup>30</sup>, Rohmer conformaría como una cuarta solución dentro del esquema de Pasolini. En Rohmer ya no se trata de la conciencia estética del cine, tampoco de la conciencia reflexiva, tampoco de la conciencia técnica; es la conciencia moral del cine, la conciencia ética. No es por azar que sus cuentos son precisamente «cuentos morales» y que además *La marquesa de O* es un cuento moral. Ahora bien, ¿cómo lo consigue? Se trata también aquí de un doble nivel: por un lado, lo que hacen y dicen los personajes al entrar en el campo y al salir de él, campo que es tratado como cuadro; y por otro, la conciencia-cámara, tal como establece el encuadre y la sucesión de los cuadros. Y luego la contaminación entre ambos, es decir, el mundo tal como lo ve la marquesa -que está en una situación muy extraña que actúa sobre su percepción-, y el mundo tal como la cámara nos lo hace ver. Contaminación entre los dos niveles. De modo que a través del mundo tal como lo ve la marquesa, es literalmente la cámara, el cine quien toma conciencia de sí. Y

<sup>28</sup> Eric Rohmer, *Die Marquise von O*, 1976.

<sup>29</sup> *La marquesa de O* es una novela de Kleist, de 1805.

<sup>30</sup> Entre 1962 y 1972, Eric Rohmer hizo una serie de películas que agrupó con el nombre de *Seis cuentos morales*. Esas películas son: *La panadera de Monceau*, *La carrera de Suzanne*, *La coleccionista*, *Mi noche con Maud*, *La rodilla de Clara*, *El amor después del mediodía*.

a través del encuadre, tal como lo efectúa la cámara, es la marquesa la que toma conciencia de sí. Hay aquí una especie de doble operación, y es esto lo que Pasolini llamaría el cine de poesía.

Indico sólo las tendencias, y les pido que conserven esto como algo muy confuso. Para mí es extremadamente confuso y no es así como quisiera proseguir el problema. Sólo quería señalar el estado de las cosas tal como aparece en esta concepción teórica de Pasolini, que me parece muy, muy interesante.

Si resumo lo que sirve para nuestro análisis diré únicamente esto: si partimos de una definición puramente extrínseca, siempre podemos definir imágenes-percepción objetivas e imágenes-percepción subjetivas. Pero desde entonces vemos que unas no dejan de pasar en las otras. De allí una noción simple que toma toda su consistencia, a saber, la de «imagen semi-subjetiva». La imagen semi-subjetiva no se contenta con pasar de un polo al otro. Es preciso que tenga su propia consistencia. Una tentativa -y no más que eso- para fijar la consistencia de la imagen semi-subjetiva desde el punto de vista de la percepción sería la de Pasolini. Tentativa que él mismo aplica a otros cineastas. Yo intentaría aplicarla, tal como Pasolini lo hace sobre tres, a uno más: Rohmer. El estatuto que tomaría la imagen semi-subjetiva sería el de una imagen subjetiva libre indirecta. Y no se definiría simplemente por la oscilación del polo subjetivo al objetivo y a la inversa, sino por la coexistencia de dos niveles. Por una parte, percepción subjetiva del personaje en movimiento. Por otra, conciencia fija de la cámara. Para que la imagen subjetiva esté fundada, sería preciso que los dos niveles comuniquen, es decir que haya relación enunciable entre los dos, de modo tal que, una vez más, la cámara toma conciencia de sí a través de los personajes y los personajes toman conciencia o toman una distancia en relación a su propia percepción en función de la conciencia-cámara.

Ahora bien, si esto fuera cierto, consistiría en decir que hace falta que encontremos otra definición distinta a la definición simplemente extrínseca. Ven finalmente lo que hicimos: hemos desplazado nuestra dualidad. En lugar de que sea la dualidad de dos polos, se ha convertido en la dualidad de una percepción subjetiva del personaje y de una conciencia fija de la cámara. De allí la absoluta necesidad de reorganizar todo. Es decir que nos hace falta una definición real de «objetivo» y «subjetivo». Partiremos ahora de una definición real y luego veremos si eso nos lleva en una vía conjunta. Tengo la impresión de que hemos progresado gracias a Pasolini y a la vez nos encontramos en una especie de callejón sin salida. ¿Qué es esta conciencia-cámara y esta conciencia-cine que finalmente todos han reivindicado, a pesar de concebirla



de manera diferente: de manera estética, técnica, reflexiva, moral, etc.? ¡Muy complicado! ¿Qué es? ¿Qué va a permitirnos?

Sólo llevé a cabo el primer nivel de mi análisis: objetivo/subjetivo. Segundo nivel: sería preciso desembocar en una definición real de lo objetivo y de lo subjetivo. Ahora bien, la definición real me parece muy simple, desde el momento en que nos damos cuenta de que «objetivo» y «subjetivo» no remiten simplemente a polos de la percepción, sino a dos sistemas de percepciones. Comprenden lo que gano con esto: si ya no son dos polos, sino dos sistemas de percepción, puede ser que uno de los dos sistemas sea efectuado por la conciencia-cámara, mientras que el otro es efectuado ¿por qué? Tengo que soltar todo: por la imagen-movimiento. Pero si la imagen-movimiento efectúa uno de los sistemas, ¿en relación a qué imágenes va a encontrarse el otro? Sucede que desde el comienzo había otra cosa distinta que las imágenes-movimiento. ¡Ah, sí! Pero ¿qué? ¿Y cómo va a hacerse la confrontación de la imagen-movimiento con esa cosa distinta a la imagen-movimiento?

Intervención: Es la cámara como un narrador...

Deleuze: No diría eso.

Intervención: (*Inaudible*)

Deleuze: Sí se podría decir eso. Pero para mí sería muy fastidioso decirlo, porque no se trata en absoluto de un problema de narración. Yo no sé si alguna vez lo encontraremos, pero en el punto en el que estoy, para mí no se trata en absoluto de un problema de narración, puesto que es un problema de pura percepción. Creo que la toma de conciencia-cámara no tiene nada que ver ni con la narración, ni con la no-narración. Es un asunto de percepción. Es algo que trato desde el comienzo, pero que no hemos emprendido aún. Se trata de un problema de ojo y no de historia, de narración.

¿Qué quiero decir con «un problema de ojo»? La cámara no es un ojo humano más perfecto. Si es un ojo, es un ojo no humano. ¿Qué quiere decir eso? ¿Un ojo animal? No, no quiere decir un ojo animal. ¿Se puede dar un sentido real a la expresión o a la idea de un ojo no humano en función de la cámara? No pretendo hacer —sería incapaz— una historia continua del cine, pero si buscáramos a alguien que haya ligado la conciencia-cine a la situación y a la invención de un ojo no humano como tal, no es en absoluto del lado de Pasolini y del cine moderno que habría que buscar. Es del lado de Vertov.

Siempre podemos hacer las conexiones que queramos... Es evidente que existe, en relación a esto, una línea Vertov/Godard. Lo cito ahora y después avanzo sobre lo que me queda por hacer. Para Vertov, evidentemente no se trata de un problema de narración. ¿En qué sentido y de qué manera la cámara efectúa como tal o inventa como tal un ojo al que habrá que llamar cine-ojo? Para nada es un ojo que rivaliza con el nuestro o que representaría un perfeccionamiento. No se trata de ver con él lo que el hombre no llega a ver. El cine-ojo no es eso. El cine-ojo es ciertamente la fabricación de un ojo no humano. ¿Pero qué es un ojo no humano? Cuando me anime a decir todo, van a ver lo que va a pasar.

Ven ustedes, hemos partido de dos polos de la percepción. He aquí que estos dos polos se han transformado en una pareja: percepción subjetiva del personaje/conciencia fija de la cámara. Sienten que no habría que proseguir mucho el análisis para llegar a decir que la imagen-percepción, la percepción subjetiva, equivale a una imagen, y que es allí donde se ha refugiado la imagen-movimiento. ¿Qué es entonces la conciencia fija del cine? Es lo que va a permitirnos salir necesariamente de la imagen-movimiento y al mismo tiempo es algo que sigue siendo su correlato, ya que ambas son inseparables.

¿Qué es la imagen-movimiento? Ahora ya no digo que la imagen-movimiento es la percepción subjetiva del personaje —aunque es cierto que está ligada a los personajes—. ¿Ven? Estoy transformando mis niveles. Ahora digo que la imagen-movimiento es una imagen media. En tanto tal, está dotada de movimiento, tantos fotogramas por segundo. Eso es la imagen-movimiento. E incluso un primer plano no es un fotograma. Un primer plano clásico es una imagen-movimiento: tantos fotogramas por segundo.

Pero entonces, ¿a qué está ligada la conciencia fija de la cámara, que es no obstante correlativa a la imagen-movimiento? ¿Qué es la conciencia-cine? Es el trabajo sobre fotogramas. No es exclusivamente eso, pero puede ser eso: lo que puede hacerse con un fotograma.

Quiero decir que mis dos niveles representan un triple desplazamiento. Paso de la imagen-movimiento ¿a qué? Primer desplazamiento: de la imagen media al fotograma detenido. Segundo desplazamiento: del movimiento al intervalo entre movimientos —y no es casualidad que Vertov reclame una teoría de los intervalos—. Tercer desplazamiento: de la cámara a la mesa de montaje, que permite el trabajo sobre el fotograma.

Pero digo demasiado. Lo que quiero decir es que nuestros dos niveles se distribuirían así. La confrontación que buscamos se volvería entonces la confrontación entre la imagen media, que en tanto media está fundamen-

talmente dotada de movimientos cinematográficos, y de otra parte, el fotograma a intervalo, que remite a la mesa de montaje, que remite a otro tipo de imagen. Creo que Vertov es el primero en haber hecho la confrontación de los dos niveles, donde volvemos a encontrar entonces la idea de Pasolini —una conciencia-cine crítica que afronta la imagen-movimiento y la imagen-movimiento que afronta la conciencia-cine crítica— aunque de una manera completamente distinta.

Pero desde entonces se produce algo formidable. Ya no se trata de criticar la imagen-movimiento del cine diciendo que es falso movimiento, que es una ilusión. Ustedes lo recuerdan, era nuestro punto de vista bergsoniano. Ya no se trata de decir eso. Se trata de criticar la imagen-movimiento del cine diciendo que es verdadero movimiento, pero que aún no es cine. ¡Todo cambió! Quiero decir que la crítica ha devenido interior al cine. Ya no es una crítica que se aplica sobre el cine, es una crítica llevada adelante por el cine. Está en el cine criticar él mismo la imagen-movimiento, y la crítica de la imagen-movimiento no constituye una crítica de la imagen del cine.

Pero esto se vuelve cada vez más confuso, así que nos detenemos. ¿No hay preguntas? Volveré hacia atrás la próxima vez.

X.

El sistema de la interacción  
universal y el de la subjetivación.  
Fotograma e intervalo.

*19 de Enero de 1982*

Vean entonces nuestro programa -que no es definitivo— para las próximas semanas. Una vez dicho que hemos creído necesario distinguir tres tipos de imágenes-movimiento, intentamos analizar cada uno en especies de esquemas.

Hemos comenzado por el análisis de la imagen-percepción. Por rudimentario que sea, proponía realizar este análisis de la imagen-percepción en tres niveles. Antes de comenzar realmente, señalo que no se trata de decir que estos niveles son evolutivos o progresivos. El hecho de que pase de un nivel al cual hago corresponder tal autor a otro nivel al cual hago corresponder tal otro autor no quiere decir, evidentemente, que los autores de la segunda dirección o del segundo nivel sean mejores o más perfectos. Es demasiado obvio. Una vez más, este método de análisis por niveles no es ni evolucionista ni progresista, ni implica juicio de valor alguno; o más bien, implica un juicio de valor idénticamente repartido, a saber: todo es perfecto. Es por tanto un método de variación. Distingo niveles en función de tal o cual tipo de variable que se encuentra efectuada. Es una advertencia obvia y que vale para todo el conjunto.

Ahora bien, la última vez nuestra tarea fue muy precisa: analizamos la imagen-percepción en el cine tal como se presenta según un primer nivel.

### La imagen-percepción.

Resumo los resultados. Una vez más, les pido ser sensibles a la progresión, a lo que se adquiere poco a poco, suponiendo que se lo adquiere. Si partimos de una definición nominal, puramente exterior, puramente convencional, decía que el primer nivel de la imagen-percepción son dos polos: los llamábamos imagen objetiva e imagen subjetiva. Son términos cómodos. Supongamos que la imagen objetiva sea la imagen no sin punto de vista, pues ¿qué sería una imagen sin punto de vista?, sino una imagen tomada desde un punto de vista que no pertenece al conjunto correspondiente. Por lo tanto, que es vista desde afuera, desde un punto de vista extrínseco. Y la imagen subjetiva es la imagen que remite por el contrario a un punto de vista que pertenece al conjunto correspondiente; por ejemplo, algo tal como lo ve alguien que forma parte de dicho conjunto: la fiesta tal como es vista por alguien que participa en ella.

Partiendo de estas definiciones muy convencionales, ¿qué hemos hecho?, ¿cómo hemos avanzado? En primer lugar, vimos que ambos polos comunicaban continuamente uno con el otro. La imagen subjetiva devenía objetiva y la imagen objetiva devenía subjetiva. De inmediato vimos que esto planteaba y organizaba ciertos problemas concernientes a las relaciones campo/contracampo. También vimos luego que, desde entonces, se afirmaba o se manifestaba cierto tipo de imagen-percepción propia al cine que se podía llamar imagen semi-subjetiva. Y buscábamos un estatuto para esta imagen. Puesto que la imagen semi-subjetiva ya no era un mixto entre la imagen llamada subjetiva y la imagen llamada objetiva; era preciso que tuviese su propia consistencia. Y es del lado de Pasolini que hemos creído posible hallar ese estatuto o desprender esa consistencia. Desde entonces, hemos intentado comprender un concepto propio de Pasolini de gran importancia, el de imagen indirecta libre, que proponíamos entonces como uno de los estatutos de la imagen-percepción en el cine. Estatuto que daba cuenta del perpetuo pasaje de la imagen percepción de cine de un polo al otro, del polo objetivo al polo subjetivo.

Constatábamos —y allí terminamos la última vez— que pasaba algo muy importante para nosotros: asistíamos, en relación al concepto de imagen subjetiva indirecta libre, tal como nos parecía desprenderse de los difíciles textos de Pasolini, a un acontecimiento que afectaba el concepto de imagen-movimiento. A saber, que la imagen-movimiento tendía a liberar por sí misma un elemento que resultaba sobrepasar el movimiento; que la imagen subjetiva indirecta libre tendía a escindirse ya no en dos polos entre los que habría asegurado la comunicación, sino que había en ella algo más profundo que tendía a escindirse

en dos direcciones: por un lado, la percepción subjetiva de los personajes en movimiento, es decir entrando y saliendo de un cuadro determinado; por otro lado, la conciencia-cámara fija, la conciencia crítica del cine.

Lo que puedo decir simplemente es que, no en las propias películas de Pasolini, ni en las películas que invoca en tanto demostraciones vivientes de lo que llama imagen subjetiva indirecta libre—sea en Antonioni, en Bertolucci o incluso en Godard—, pero sí desde el punto de vista de la teoría, del estatuto teórico del concepto, esta conciencia-cámara, esta conciencia del «encuadre obsesivo», como él dice, sólo estaba definida por Pasolini desde un punto de vista estrecha o exclusivamente formal. Como si esta tesis o este descubrimiento de un estatuto de la imagen-percepción siguiera siendo, desde el punto de vista de la teoría... ¿cómo decirlo...? idealista. Pero si lo que acabo de señalar es una restricción en cuanto a la teoría de Pasolini, no implica ninguna restricción en cuanto a su práctica y a la práctica de los cineastas que él citaba. Pero al menos esto nos permite contactar un segundo nivel. Es por allí que comienzo hoy.

Segundo nivel del análisis de la imagen-percepción. Esta vez volvemos a partir de nuestros dos polos, percepción objetiva/percepción subjetiva, sólo que reclamamos para ellos una definición real, y ya no una simple definición nominal del tipo «la imagen objetiva sería la que está tomada desde un punto de vista exterior al conjunto y la imagen subjetiva la que está tomada desde un punto de vista interior». Reclamamos una definición real puesto que hemos alcanzado el extremo de lo que podía hacerse con una primera definición. Volvemos entonces a partir desde cero.

Definición real. ¿Existe una posible definición real de la imagen objetiva y de la imagen subjetiva como los dos polos de la imagen-percepción en el cine? Sí, sí, decimos nosotros, pues ya la tenemos —y es por eso que todo se mezcla tanto— gracias a nuestros estudios precedentes concernientes a Bergson y al primer capítulo de *Materia y memoria*. Puesto que el primer capítulo de *Materia y memoria* nos proponía una definición real. ¿De qué? Literalmente, de dos sistemas de percepción. Y sin duda esos dos sistemas de percepción eran coexistentes. Sin duda era posible, en última instancia, pasar de uno al otro.

¿Qué eran esos dos sistemas de percepción? En el primer capítulo de *Materia y memoria* Bergson nos decía que es fácil concebir dos sistemas. Un primer sistema en el que las imágenes-movimiento varían cada una por sí misma y unas en relación a las otras. Lo hemos visto, era lo que llamábamos el universo maquínico de las imágenes-movimiento. Es como el mundo de la universal variación o de la universal interacción, lo cual nos permitirá de-

finir un universo, el universo de las imágenes-movimiento. Propongo llamar a este sistema «sistema objetivo». ¿Por qué? Evidentemente es una extraña concepción de objetivo, pero sólo en apariencia, vamos a verlo. Ya lo digo: es un sistema total que constituye el universo de las imágenes-movimiento. ¿En qué es perceptivo? Es perceptivo en el sentido de que las cosas mismas, es decir las imágenes en sí mismas, son percepciones. Se acuerdan del término de Bergson: las imágenes-cosas son percepciones, sólo que son percepciones totales, puesto que perciben todo lo que les llega, y todas sus reacciones ante lo que les llega. Un átomo es una percepción total. Una molécula es una percepción total. Así pues, eso ya justifica el término «objetivo». Es un sistema de percepción objetivo en la medida en que se trata del sistema total de las imágenes-movimiento en tanto varían cada una en sí misma y por sí misma, y unas en relación a las otras. Ven que es una definición de la imagen objetiva diferente de aquella de la que partíamos en el primer nivel. ¿Y qué será la imagen subjetiva? Llamaría entonces imagen subjetiva, o más bien sistema subjetivo, al sistema en el que todas las imágenes varían en relación a una imagen privilegiada supuesta, sea mi cuerpo, es decir yo mismo en términos de imagen-movimiento, sea el cuerpo de un personaje, es decir un personaje de imaginación.

¿Ven? Los dos sistemas son muy simples. En el primero las imágenes varían cada una en sí misma y por sí misma, y unas en relación a las otras. En el otro sistema todas las imágenes varían en relación a una imagen privilegiada supuesta. Llamo al primero «sistema total objetivo», al segundo «sistema parcial subjetivo».

Ahora bien, si no hubiésemos pasado por el largo comentario del primer capítulo de *Materia y memoria*, estas definiciones serían muy arbitrarias. Estimo que para aquellos que me han seguido hasta aquí, estas definiciones no son arbitrarias y son efectivamente definiciones reales.

Tenemos entonces como coexistentes un sistema total de interacción universal y un sistema parcial de percepción en relación a un punto de vista supuesto como privilegiado. Sistema objetivo, sistema subjetivo. Ahora bien, ¿qué nos da esto?

Apelo siempre a vuestra confianza, más allá de que me la retiren cinco minutos después. Supongamos que llamamos «documental» al sistema objetivo total de interacción. Después de todo, es una palabra que tuvo mucha importancia en el cine. Sin duda olvidamos, es decir ni siquiera pensamos en las miles de bromas que fueron hechas sobre cierto tipo de documental... La eterna pesca de la sardina que el cine de entreguerras ponía antes de proyectar

el verdadero film. Cuando los grandes hombres del cine, a veces muy diferentes entre sí, lanzaron el tema de que no hay cine sin documental, evidentemente entendían otra cosa. ¿Qué entendían? ¿Cuál era el aspecto documental de la imagen-cine? ¿No era algo como el sistema de la interacción universal de las imágenes por sí mismas y unas en relación a las otras, no era el sistema total objetivo?

¿Y qué era el drama, lo dramático, por oposición al documental? ¿No era el otro sistema? Esta vez ya no se trata de las imágenes que se ponían a variar unas en relación a otras desembocando en ese estadio supremo de la objetividad que es en efecto la universal interacción, el universo material de las imágenes-movimiento. Eso es el documental, es decir, al menos un resumen o una toma sobre la universal interacción. ¿Qué era, por su parte, el proceso dramático? Ocurría cuando se injertaba en el mundo de la universal interacción una nueva organización de las imágenes en la cual las imágenes-movimiento se ponían a variar en función de una imagen privilegiada, la del héroe, la del personaje, la de aquél de quien íbamos a decir «ese es el personaje del film» o «es uno de los personajes del film».

No quiero decir «esto es el cine», pero un cierto tipo de cine se ha construido a ese nivel. A saber, imágenes de interacción universal, que constituían el documental, en las cuales se iban a injertar procesos de subjetivación. Es decir, en relación a una imagen privilegiada, la del protagonista, se pasaba del mundo documental de la universal interacción a un proceso dramático que era una historia particular. Ven que todo sucede como si se produjera un injerto, un injerto de subjetivación, aquí y allá, sobre el fondo de las imágenes documentales. Sobre el fondo del primer sistema, sistema total de las imágenes objetivas, se injertaban procesos de dramatización que, por su parte, reenviaban al otro sistema. Y era una solución absolutamente coherente. Tan coherente que, ustedes ven, las dos se unían en la imagen-movimiento. Insisto sobre esto, estamos en el pasaje perpetuo entre los dos aspectos, el documental y el dramático, pero a un nivel completamente distinto del precedente. Sienten que la atmósfera ha cambiado. Se trata del pasaje perpetuo del injerto hacia aquello en lo cual es injertado y viceversa.

El pasaje del proceso de interacción universal -documental- hacia el proceso de subjetivación -drama- ha dado a luz películas que son reconocibles. Y aquí, otra vez, no se trata de decir que es insuficiente. Era una solución para el conjunto de la imagen-cine, y una solución muy interesante. Solución que, a mi modo de ver, marcó a la escuela francesa de entreguerras. Fue la fórmula del cine francés de gran público que proporcionó tanto sus cosas lamentables



como sus obras maestras. Si intento expresar bajo qué forma se ha presentado esto, van a reconocer de inmediato en qué género de películas pienso.

¿Bajo qué forma, para bien o para mal, se presentó esto? Me parece que un tema que pertenece realmente al cine francés de entreguerras es el conflicto entre el oficio y la pasión. ¿Qué viene a hacer aquí el conflicto entre el oficio y la pasión? Es una manera muy simple de expresar todo lo que acabo de desarrollar. Una forma muy lograda es *Remordimientos*, de Grémillon<sup>1</sup>. Una forma dudosa es *Carnet de baile*<sup>2</sup>... Cada vez que emito algo dudoso no digo el autor, puesto que sólo cito a las personas admirables.

Grémillon es el mismo que en la época de *Remordimientos* decía que finalmente en el cine hay sólo una cosa: «Todo es documental». De hecho, era falso. El añadía: «porque incluso un film completamente psicológico es un documental del estado del alma, e incluso un sueño es un documento». De hecho, creo que exageraba. Era una fórmula de provocación: «El cine es documental». Quizá fue también una fórmula de cierta época-no de todas- de Vertov en Rusia... No, no en Rusia, en la URSS, pues ya había sucedido la Revolución. Y en efecto, de cierto modo es una fórmula eminentemente socialista. La fórmula francesa no era «Todo es documental», pues los franceses alcanzaban, en su propio socialismo, en su carácter de hombres de izquierda, lo que podríamos llamar un «vertovismo moderado»: sí, de acuerdo, la imagen-cine implica necesariamente lo documental, pero sobre ese documental va a injertarse lo que yo llamaba un proceso de subjetivación, es decir un proceso dramático. Y es por eso que digo que la manera más simple de enunciar esta situación son todas esas películas que señalan un conflicto oficio/pasión.

¿Que es entonces *Remordimientos*, de Grémillon? No cuento la historia completa, pero es preciso que cuente un mínimo de ella. Tenemos allí un capitán de nave de salvamento. Él se lanza al mar y vive para eso, para su tripulación, etc. Comienza por una fiesta en tierra, con las técnicas de Grémillon que son muy bellas: la pequeña fiesta de casamiento, todo está en movimiento... Luego la fiesta es interrumpida para ir a salvar a un navío y están las imágenes del oficio. En este caso, del oficio marítimo -digo «marítimo» así nomás, pero puede ser que más tarde vaya a tener para nosotros una importancia fundamental-. Me pregunto por qué, aún cuando podía rodarse con actores, esto es necesariamente lo que podríamos llamar el «aspecto documental». Es el aspecto documental porque es un régimen de imágenes-cine

<sup>1</sup> Jean Grémillon, *Remorques*, 1941.

<sup>2</sup> Julien Duvivier, *Un carnet de bal*, 1937.

muy particulares. Un navio salva a otro en la tempestad... Ustedes reconocen a través de la tempestad el régimen de la universal interacción donde cada imagen varía por sí misma y en relación a las otras... Es evidente, evidente. Y en efecto, cuando vemos *Remordimientos* de Grémillon, aprendemos todo tipo de cosas. Uno sale muy documentado.

Ven que al menos hemos fijado un término de «documental», «documentation», que es muy preciso. No consiste en contarles un oficio, en filmarlo. Sí, filma un oficio, filma un elemento, pero ¿por qué es documental? No por cualquier razón. Una vez más, el documental es esta actividad de la cámara que alcanza la variación universal y la interacción universal de las imágenes. Es para esto que quisiera reservar el término «documental» en su sentido más serio.

He aquí que el capitán sale con el barco. Estamos de lleno en la imagen que yo llamaría «objetiva» o «documental». Objetiva puesto que, una vez más, por el momento no le doy al sistema objetivo otro sentido que el de la universal interacción y la universal variación. Luego, en el barco que está haciendo el salvamento, hay una mujer que no debería estar allí. ¡La mujer pertenece a la tierra! Hay una mujer, y entonces él la lleva a tierra, no está para nada contento, piensa que no debería estar allí. ¡Vaya!, como si ella perturbara las imágenes documentales, es decir como si alterara el sistema de la universal interacción. Sienten que todo esto es repugnante... la interacción universal se hace entre hombres... (*risas*) En fin, luego él vuelve a tierra y va a enamorarse. ¿Qué quiere decir enamorarse? Esto nos interesa mucho: conflicto entre el oficio y la pasión. Va a enamorarse. Es decir que el capitán, que era una imagen tomada en la universal interacción -su barco, el otro barco, los camaradas del primer barco, la tempestad, las olas, etc., etc.- va a verse arrastrado dentro de un proceso de dramatización que va a sacarlo del régimen objetivo, del régimen documental, del régimen de la universal interacción. En efecto, eso va a sacarlo, va a inmovilizarlo. ¡Amar es inmovilizarse, mi dios! Y bien sí, es inmovilizarse. ¿En qué sentido? En el sentido de que ahora todas las imágenes van a variar en función de una imagen privilegiada, sea la de aquel que ama, sea la del ser amado. Todas las imágenes se ponen en ronda y sólo varían en función de ese centro privilegiado, sea el personaje inmovilizado, sea el objeto de su pasión.

Y ya no existe la misma percepción del mar. Al punto de que tenemos en *Remordimientos*, que para mí es un film muy bello —pero finalmente esto vale para muchos otros filmes— ese momento admirable en que el capitán va a visitar con la mujer que ama la villa que quiere comprar para su esposa. Porque él no tiene suerte: no solamente la mujer que ama quiere finalmente

inmovilizarlo, arrancarlo del régimen documental, de la universal interacción, sino que su propia mujer, su mujer legítima quiere que abandone ese oficio. Bueno, ella quiere que él compre una pequeña villa sobre la playa. Hay por otra parte imágenes muy bellas de la visita que hace con la mujer que ama a la villa que va a comprar para su esposa (*risas*). Se complica, es el juego de varios centros privilegiados, pero que tienen en común inmovilizarlo, es decir, hacerlo pasar al otro sistema de percepción, donde es el conjunto de las cosas lo que varía en relación a un centro fijo. Y él observa el mar desde su pequeña villa y dice «¡Oh, mi dios!». Como si sintiera con dolor este injerto que lo arranca del mundo de la universal interacción para hacerlo pasar al mundo de la percepción subjetiva, en el que ya no va a ver al mar sino como algo grotesco que se agita alrededor suyo, punto fijo, con el único consuelo de mirar el rostro de la mujer amada en el cual, en el mejor de los casos, el mar se reflejará en los días buenos (*risas*).

Y bien, ¿qué es lo que hace al éxito del film? Evidentemente es la manera en que coexisten los dos sistemas de imágenes, en que se pasa de uno al otro, del sistema de interacción universal al sistema inmovilizado en el cual el injerto de subjetivación se produce, luego desaparece, se reproduce... Eso es lo que produce un gran film.

Cuando fracasa encontrarán lo mismo. En *Carnet de baile* está la mujer a la búsqueda de sus viejos amores. Va a ver a uno que se ha vuelto guía de montaña. Y se produce el mismo procedimiento. Ciertamente es un poco como una receta... puede serlo... Cuando está bien hecho no es una receta. Está entonces la mujer que llega y vuelve a seducir a su antiguo enamorado, que es guía de montaña, y entonces él dice: «Adiós, montaña», (*risas*)... Muy francés (*risas*): «Adiós montaña». Y evidentemente sabemos lo que va a pasar después: aparece la trompeta que anunciará un caso de salvataje en la montaña. Es exactamente como en *Remordimientos*, es el duplicado de *Remordimientos*, siempre un salvataje. La montaña, las avalanchas son también el nombre de la universal interacción. Pero entonces, felizmente el guía irá de nuevo a la montaña, exactamente como en *Remordimientos*, y luego la mujer partirá, tomará el tren, exactamente como en *Remordimientos*, retornará a tierra.

De Epstein a Daquin, es la fórmula del cine francés, que expreso entonces bajo una forma involuntariamente irónica, puesto que me parece que este conflicto entre el oficio y la pasión oculta algo mucho más profundo. ¿Qué oculta? No pretendo agotar toda esta época del cine francés, pero encontrarán ciertamente este tema de Epstein a Grémillon y a Daquin. Es la fórmula francesa.

Volvían a dar un viejo film de Delannoy<sup>3</sup>, y en Télé 7 Jours lo resumían muy bien: «Este film es un documental sobre las azafatas en el cual se injerta -no decían 'se injerta' pero era análogo— un drama, un drama de pasión». Esa es la fórmula. No se trata en absoluto de las azafatas, sino del oficio. Esta vez pasa todo: la montaña, el mar, el aire. Y cuando digo que todo pasa no hace falta exagerar, son al menos oficios muy especiales. ¿Por qué estos cineastas sintieron la necesidad de determinar el oficio? A fin de cuentas se trataba de otra cosa.

Es tiempo entonces de sobrepasar nuestro punto de vista. Se trataba de algo distinto a un conflicto oficio/pasión. No es por azar que todos los oficios que nos proponían —no en todos los casos, pero sí en muchos y en las películas más bellas— son oficios de esta naturaleza: aéreos, montañosos y sobre todo marítimos. Sobre todo marítimos: un número de lanchas, de canales, de ríos, de bordes de mar, constituyen la vitalidad del cine francés de entreguerras. ¿Qué es lo que tienen para decirnos con eso? Si me han seguido ya comprenden todo, es evidente. No se trata de divertirse hablando del conflicto entre el amor y el oficio. No es eso. Si volvemos a nuestro único punto seguro, se trata verdaderamente de la confrontación de dos sistemas de percepción. Es esto, entonces, lo que hay que profundizar. Por una parte, la percepción que llamo «objetiva y total», puesto que es la percepción de la universal variación y de la universal interacción; por otra parte, la percepción que llamo «subjetiva», el sistema subjetivo, puesto que es la variación de las imágenes en relación a un centro privilegiado fijo —supuesto fijo o en vías de inmovilización—,

¿Cuál hubiera sido a fin de cuentas el sueño de muchos de los grandes cineastas franceses de entreguerras? ¿Qué hubieran hecho si hubiesen sido Andy Warhol? No es difícil saberlo. Lo sabemos bien. Hubieran plantado una cámara frente al agua que corre y se habrían corrido. Luego esperarían. Habrían filmado un mismo lugar del agua corriendo en planos fijos. Esa era su cuestión, el agua corriendo. Quizás pueden obtener el mismo efecto con avalanchas, pero nada equivale al agua que corre.

¿Qué quiere decir un cine de agua corriendo, qué es? Es la imagen líquida. ¿Por oposición a qué? Por oposición a la imagen terrestre, a la imagen sólida. Los dos sistemas van a coexistir. ¡Vaya, estoy transformando mis sistemas! Ven que esto es muy progresivo. Hace un momento hablaba de dos sistemas, uno de la universal interacción, el otro de la variación en relación a un centro privilegiado. Y ahora pasamos deslizándonos —pero aún no vemos completa-

<sup>3</sup>Jean Delannoy, *Aux yeux du souvenir*, 1948.

mente por qué y cómo— hacia dos sistemas, sistema líquido, sistema sólido. La imagen líquida y la imagen sólida.

La imagen líquida, el agua que corre... Es importante que corra. Al mismo tiempo es preciso distinguir los problemas. Es bien sabido que en el cine hay también un gran problema ligado a las imágenes-espejo. No estoy seguro de que sea lo mismo. En todo caso, por el momento, tendemos a separarlos. Nosotros nos ocupamos del agua que corre. Sin embargo ambos problemas, el de la imagen-espejo en el cine y el de la imagen líquida, pueden reunirse. Existen casos en los que se reúnen... en ciertos casos de espejos deformantes. Esto nos sacaría de nuestro tema, pero solamente hago una alusión. Hay alguien que ha tendido a aproximar ciertamente al máximo la imagen-espejo y la imagen líquida: es Losey, especialmente en *Eva*<sup>4</sup>, puesto que se sirve de espejos muy especiales, y específicamente de espejos venecianos con caras que quiebran el reflejo. ¿Y esto se reúne con la imagen líquida? Bueno, olvidemos esta historia de los espejos porque, una vez más, se trata evidentemente de otro problema. El problema del espejo en el cine, desde el punto de vista de la percepción, es un problema de espacio. Específicamente: ¿cómo agrandar el campo? Se trata de un problema de ensanchamiento o de estrechamiento del espacio. La imagen líquida es un problema completamente distinto. Es un problema del estado de la materia por relación a la percepción. No es un problema de espacio, es un problema de materia, de materia que llena el espacio. Entonces, a veces se reúnen y a veces no. Cuando se reúnen, por ejemplo en el caso de *Eva* de Losey, es con espejos muy especiales que fragmentan el reflejo.

¿Por qué lo que llamaba hace un momento «sistema objetivo de la universal interacción» se realiza en la imagen líquida? Evidentemente no es una fórmula general, esto ocurre al nivel en el que estamos. ¿Cuál es la diferencia entre la imagen en el agua y aquello que se refleja? Lo que se refleja es un sólido, un sólido que pertenece a la tierra. Desde cierto punto de vista, puede ser tomado como un centro privilegiado. Cualquier cosa puede tomarse como centro privilegiado. Pero el propio reflejo pertenece al otro sistema, pertenece al sistema de la universal interacción y de la universal variación. He aquí que escupo en el agua o tiro una piedrita y el reflejo se altera: todas las imágenes en el agua reaccionan cada una en sí misma y unas en relación a las otras. El sistema total objetivo es el sistema de las imágenes líquidas, el sistema de las imágenes en el agua. No se dejará de filmar el agua que corre puesto que ella es, como lo dijo Heráclito -ustedes supriman «como lo dijo Heráclito»-, la interacción universal.

<sup>4</sup> Joseph Losey, *Eve*, 1962.

Habría por tanto dos tipos de imágenes: las imágenes de la tierra -imágenes sólidas- y las imágenes líquidas. Y aquí no me sitúo en absoluto en un punto de vista de psicoanálisis de la imaginación del tipo Bachelard. Hablo de algo completamente distinto. Hablo de dos sistemas perceptivos y de la manera en que se pasa de uno al otro.

¿Qué es entonces lo que interesa al cine francés de entreguerras? Lo que interesa al cine francés de entreguerras se encuentra al nivel de los ríos o del mar: la línea de división entre la tierra y las aguas. Es allí donde todo sucede. Puesto que la línea de división entre la tierra y las aguas puede ser también el pasaje del sistema líquido al sistema sólido, o viceversa. Puede ser la manera en que soy lanzado fuera del sistema de la universal interacción o bien, por el contrario, la manera en que escapo del sistema subjetivo del centro privilegiado para volver a la universal interacción.

Y reservé el caso típico para el final, el del célebre Renoir, el caso de un gran hombre del cine que está fascinado precisamente por este tema del agua que corre y de los dos sistemas de percepción, la percepción subjetiva sobre tierra y la percepción de la universal interacción, la percepción total objetiva que es una percepción líquida, acuática. Si piensan en *Boudu salvado de las aguas*<sup>5</sup>, la línea de división entre la tierra y las aguas va a ser en un caso la que lanza a Boudu hacia el sistema de la tierra -sistema parcial, sistema sólido en el que finalmente no va a poder vivir- desde el otro sistema, el sistema de la interacción universal; y finalmente, Boudu partirá por su pequeño río escapando al matrimonio, es decir escapando a las determinaciones fijas, huyendo de las determinaciones sólidas de la tierra.

Bueno, por el momento es así como esto aparece. Entonces, ¿por qué la imagen en el agua realiza y efectúa, una vez más, lo que llamaba el sistema objetivo, la percepción objetiva? Ya hay algo que despunta, y que sin embargo no será efectuado por este cine del que hablo, por este cine francés de entreguerras. ¿En qué la imagen líquida, el reflejo en el agua efectúa realmente la universal interacción? Es que soporta todo: multiplicación de la imagen, inestabilidad de la imagen, sobreimpresión de la imagen, reacción inmediata de todo con todo. Es lo que hemos llamado el «sistema total objetivo». Finalmente son los reflejos y no las cosas sólidas las que efectúan el sistema objetivo total. En cuanto a la tierra, es el lugar de lo sólido, de lo parcial, de la inmovilización de un sistema parcial. Puesto que el movimiento ya no será captado como la variación de las imágenes universales, bajo la forma de

<sup>5</sup> Jean Renoir, *Boudu sauvé des eaux*, 1932.

imágenes que varían en sí mismas y unas en relación a las otras, sino que las imágenes varían simplemente según un punto de vista privilegiado.

Y ven por qué digo que desde entonces, en un cine semejante, todo va a jugarse en la línea de división entre la tierra y las aguas, puesto que eso es lo que va a reunir tanto el documental —fundamentalmente líquido— de la universal interacción, como el proceso dramático —fundamentalmente terrestre— de la variación limitada en relación a un centro privilegiado. Digo que de esto se trata en Grémillon, Epstein, Renoir, y en otros, en muchos otros. Evidentemente se trata de eso.

Pero seguramente también lo podemos encontrar en otras direcciones cinematográficas. Pienso en *El acorazado Potemkin*.<sup>6</sup> ¿No hay algo de eso en *El acorazado Potemkin*? Porque a fin de cuentas, si me animo a decirlo, *El acorazado Potemkin* está a caballo entre la tierra y las aguas. Y por Dios, Eisenstein toma en cuenta eso en el montaje —comprenden que aquí, a este nivel, vuelven todos los problemas de montaje—: tal escena sobre el acorazado en el agua, tal escena sobre la tierra. Y existe un cuidado extraordinario de Eisenstein en calcular la relación entre las escenas terrestres, sólidas, y las escenas marítimas. Y la tierra va a ser el lugar de un fracaso. Esto es común con el cine francés, donde la tierra, es decir el proceso de subjetivación, el proceso dramático de subjetivación, es un fracaso. El proceso amoroso es un fracaso. En *El acorazado Potemkin*, la revolución, el proceso revolucionario encalla en la tierra. Y la revolución porta su promesa, o más bien el acorazado porta la promesa de la revolución, cuando pasa entre los navios que se niegan a tirar sobre él. La línea de separación entre la tierra y las aguas juega plenamente. Pero creo que juega en otro contexto, o bien que sólo es una determinación secundaria. Lo cual no quiere decir, una vez más, que sea mejor.

Es distinto en las películas a las que hago referencia, de Epstein a Grémillon. Piensen, por ejemplo, en un título de Epstein, *Fines terrae*<sup>7</sup>-. el extremo de la tierra, esa es la línea de separación.

En otros casos, en otros cines, se trata de problemas completamente distintos. Si vuelvo y hago una corta alusión a los *westerns*, ¿cuál es su problema, incluso al nivel del montaje? El *western* no inventa la imagen líquida, probablemente no tiene nada que hacer con ella. ¿Qué haría del reflejo de una vaca o de un cowboy? Nada, nada, nada. No es ese su problema. Pero tienen un problema que al menos también es bello. Su problema, que es bello

<sup>6</sup> Serguei Eisenstein, *Bronerozetz Potiemkin*, 1925.

<sup>7</sup> Jean Epstein, *Finis Terrae*, 1929.

pero completamente distinto, es el de la línea de separación entre la tierra—es decir, lo sólido— y el cielo. El *western* es sólido, es roca, es cine sólido. Ford es el genio del sólido. Pero el problema es la línea de separación entre la tierra concebida como sólido, bajo la forma de roca, y el cielo. Y el problema del montaje, el problema de la imagen-percepción en el *western* será en parte, desde el punto de vista que nos ocupa, qué proporción de cielo habrá en la imagen. ¿Quién lleva el cielo al cine? Ford. Se puede decir «el cielo Ford», como se dice «el cielo tal» a propósito de un pintor. Existen los cielos Ford, todo el mundo los reconoce. ¿Pero qué proporción, dos tercios y un tercio para la tierra? ¿Y qué pasa en la línea de separación entre el cielo y la tierra? ¿Es el indio quien surge allí? ¿Y qué nos propone el indio, en tanto es el ser de la separación, en tanto es el ser que efectúa esta línea de separación?

El cine puso enormemente en juego líneas de separación. Al punto que me digo —y es demasiado evidente— que es algo que pertenece fundamentalmente al cine. Entonces, si tuviéramos el tiempo, sería preciso hablar de una tercera línea de separación -quizás no haya más que tres- que fue utilizada generalmente en cierto número de películas, por otra parte muy admirables, en grandes películas americanas. Esta vez se trata de la línea de separación entre el aire y las aguas. Es algo muy, muy especial. Además todo esto está muy ligado también a los problemas de encuadre en el cine. Hay dos grandes casos. Un gran film, que ni siquiera cito para que ustedes mismos lo encuentren<sup>8</sup>, en el que el prisionero fugitivo se metió en el río y respira a través de un tubo de caña. Esa imagen espléndida. Y luego el equivalente de esta imagen en un film de alguien que encuentro muy admirable, que es Paul Newman, el actor. Ustedes saben que él mismo hizo una cierta cantidad de películas muy, muy bellas. Y en una de esas películas<sup>9</sup> está la escena, que creo se ha vuelto célebre, donde tenemos la línea de separación entre el aire y las aguas, línea que está allí como trazada absolutamente en lápiz negro. Hay una imagen muy bella en ese film. Planos de rostros completamente distendidos, combinado con el hecho de que uno de ellos va a morir y muere en una especie de loca risa. Es una muy bella imagen.

Pero bueno, ven que habría que ver de qué género se trata. Me siento más sólido cuando digo que el tema del *western* es ciertamente haber inventado o aportado el cielo o los cielos al cine, incluso si luego nos hemos servido de los cielos en otros sitios.

<sup>8</sup> Mervyn le Roy, *Soy un fugitivo* [*I am a Fugitive From a Chain Gang*, 1932].

<sup>9</sup> Paul Newman, *Casta invencible* [*Sometimes a Great Notion*, 1971].



Por el contrario, en ese cine francés, en aquello que resumía hace un momento bajo la forma del conflicto entre el oficio y la pasión, no se trata de eso. Es mucho más la confrontación de dos tipos de imágenes-percepción. Una vez más, las imágenes líquidas que efectúan el sistema objetivo total de la interacción universal y el sistema subjetivo terrestre, las imágenes sólidas, que efectúan el sistema de la variación limitada en relación a un centro de inmovilidad.

Y para terminar con esta indicación sobre el cine francés, busqué el ejemplo que resumiera todo lo que acabo de decir. Me sirvo aquí de un análisis, que me parece excelente, realizado por Jean-Pierre Bamberger respecto de *El Atalante*, de Vigo<sup>10</sup>. Y *El Atalante* de Vigo parece reunir en el estado más puro la confrontación y la compenetración de los dos sistemas. Evidentemente no se trata de un dualismo. Cada vez es preciso que el sistema terrestre salga de las aguas y que estas se reconquisten en el sistema terrestre. Hay intercomunicación constante entre ambos. Pero si toman *El Atalante*, ¿qué es lo que aprenden? Aprenden que la tierra es el lugar de la injusticia, ya que es el lugar de lo parcial, de lo imperfecto. Y que es fundamentalmente el lugar del desequilibrio. Siempre hay que recuperar el equilibrio. Y aprenden que en la frontera entre la tierra y las aguas puede reinar aún a través de ciertos aspectos el sistema de la tierra. Eso es la cabina, la cabina de la barcaza atestada de objetos rotos, de mitad-objetos, de objetos que ya no funcionan. Son los objetos parciales de la solidez, los objetos que nos atan al pasado, los objetos recuerdo, etc. Pero la cabina es también otra cosa, es ya el lugar marítimo, el lugar acuático donde se define una nueva marcha, un nuevo equilibrio, dentro de este equilibrio inestable: es el equilibrio de la justicia, de la verdad. La verdad es la del reflejo, está sobre el agua. Es la marcha de la barcaza —que se opone a la marcha en tierra- y todo lo que pasa sobre la barcaza. Y es la advertencia mil veces lanzada: «El agua es el lugar de la verdad, y la prueba es que en el agua verás el rostro del amado o de la amada». Esta vez ya no se trata del conflicto entre el amor y el oficio. Al contrario, el amor ya no está del lado de lo que nos subjetiva, sino de lo que nos empuja a la interacción universal, es decir a la verdad. Y en una primera ocasión, el personaje va a sumergir su cabeza en las aguas para ver el rostro de la amada. Ya Epstein producía la sobreimpresión de rostros de mujeres sobre el agua. Allí la sobreimpresión adoptaba un sentimiento muy fuerte y fundado. Aquí, en efecto, el personaje se sumerge para observar el rostro de la mujer amada. En una segunda ocasión, buscará a la mujer amada en el agua cuando hayan caído.

<sup>10</sup> Jean Vigo, *L'Atalante*, 1934.

Yo diría que *El Atalante* es ciertamente la condensación —muy genial— de la confrontación de los dos sistemas perceptivos, en tanto uno de ellos se encarna, se efectúa en el conjunto de las imágenes líquidas de la universal interacción y el otro en el sistema subjetivo de la variación limitada terrestre.

Es preciso que vaya dos minutos a la Secretaría. Les pido que piensen en esto. Vuelvo enseguida, no se dispersen porque hoy estamos muy apremiados. Quédense bien tranquilos, no se muevan.

Pequeña observación. Hemos avanzado un poquito, puesto que hace un momento permanecía al nivel de la definición nominal de los dos polos de la percepción. En el conjunto de la imagen-movimiento llegábamos a distinguir los dos elementos o los dos polos, objetivo y subjetivo. Ahora —pueden decirme que no es un gran avance— hemos cambiado de punto de vista gracias a la definición real de ambos polos. Distinguimos dos polos como dos tipos de imagen en constante relación, en constante comunicación. Entonces, ¿a dónde nos arrastrará esto? En el fondo, hemos avanzado mucho, tanto más en cuanto que líquido y sólido no son solamente dos sistemas perceptivos. Son dos estados de la materia. Después de todo, nos hará falta la física simple: ¿cómo definen los físicos el estado líquido y el estado sólido? Sería preciso que recuerden lo que aprendieron en la escuela, pues todo esto no es difícil.

Pero en fin, por el momento no decimos más. Creo que hicimos mucho, ¿no? Tenemos aquí un acuerdo: en cuanto no puedan más, me hacen parar y yo paro. Entonces, como sobre este punto hacemos un intervalo en el análisis, pregunto ¿hay intervenciones, agregados? ¿Ven líneas de investigación que se podrían inscribir a este nivel? (*silencio*) ¿No? Deberían, sin embargo. En fin, si pueden traerlas la próxima vez... Otro acuerdo: cuando piensen en líneas de investigación al lado de las cuales pasé... me ayudaría mucho que quisieran ver esto o aquello. Una vez más, las objeciones me dan lo mismo... No, me resultan penosas... y jamás las tomo en cuenta (*risas*). Pero las líneas de investigación que he olvidado o que ustedes pueden añadir me interesan enormemente, aun si debo cambiar las cosas. Pueden ser líneas de investigación que impliquen objeciones, eso está bien. Bueno, entonces, nadie me ayuda...

Y bien, pasemos entonces a lo que sigue. Va a ser de nuevo una dirección diferente. Yo proponía como fórmula fácil para el cine francés la de «vertovismo moderado». Una vez más, eso no quería decir que Vertov era mejor. En un sentido sabemos bien que *El Atalante* no es un film absolutamente logrado; tampoco *Boudu salvado de las aguas*. Pero acabo de intentar mostrar

de manera explícita cómo en el cine francés —sea un ejemplo de Grémillon, de Vigo o de otro— se trata de un sistema de variables cinematográficas que se encuentran allí efectuadas por la línea de división entre la tierra y las aguas que corren. Entonces sería idiota decir que es mejor o que es menos que otra cosa. Estamos en la búsqueda de un tercer nivel. Lo que busco ahora es un tercer nivel de análisis de la imagen-percepción. Por tanto, «vertovismo moderado» no quiere decir en absoluto ir menos lejos. Era una vía media, pero en esa vía media se podía ir también muy lejos.

¿Qué sería entonces el tercer nivel? Consistiría esta vez en la búsqueda ya no de una definición nominal ni real. ¿Qué es lo que queda? Una verdadera definición de la imagen percepción y de los polos de la imagen-percepción que se podría llamar «genética».

Digo entonces que volvamos a ese hombre, a ese cineasta que siente haber tenido una influencia decisiva sobre el cine. Volvamos un poco a las tentativas de Dziga Vertov. Puesto que, después de todo, estas tentativas han sido a menudo maltratadas o no comprendidas. Salvo por Godard. Y salvo —debo decir— por un excelente artículo sobre Vertov en el volumen colectivo de las ediciones Klincksieck sobre cine, de alguien que no sé quién es, pero parece ser un especialista, Anette Michelson. Pero citaré este artículo en cuanto tenga necesidad de él, comienzo por cosas simples.

¿Qué invoca Vertov de inmediato? Invoca —y lo hace un poco todo el tiempo— «lo real tal como es», la cámara capaz de entregarnos lo real tal como es. Al mismo tiempo, Vertov forma parte de aquellos cineastas soviéticos que no cesan de decir—aunque unos y otros lo comprendan de manera completamente diferente y a veces opuesta— que lo esencial o una de las cosas esenciales del cine es el montaje. Más aún, con Vertov el montaje se cree realmente todo permitido.

Si no estuviéramos ya muy armados para comprender lo que Vertov quiere decir, las dudas nos atraparían ya a este nivel. Primera duda: ¿qué quiere decir, al nivel de las imágenes, «lo real tal como es»? Segunda duda: ¿cómo se puede decir que se va a alcanzar lo real tal como es y a la vez decir «¡Viva el montaje!»? Como dice a veces Jean Mitry: *No se puede defender el montaje creador y sostener al mismo tiempo la integridad de lo real*<sup>11</sup>. No quiero hablar mal de Mitry, pero en este caso se pasa. Ven que como idea es difícil. Por nuestra parte, sabemos justo lo suficiente como para saber que no hay problemas. Quiero decir que es fascinante, es como todas las cosas, cuando hacemos un

<sup>11</sup> Jean Mitry, *Histoire du cinéma muet*, III, Ed. Universitaires, p. 256.

poco de filosofía... Hay que hacer mucha filosofía porque si hacemos sólo un poco, eso hace nacer todo tipo de falsos problemas... No, me equivoqué al decir eso... No sé... Pero nosotros no tenemos ese problema, porque es obvio que es perfectamente coherente decir «¡Viva el montaje!» y «He aquí lo real tal como es». No hay ningún problema.

¿Qué nos dice Vertov desde el período que comúnmente se llama, de acuerdo al título del film<sup>12</sup>, el «período del cine ojo»? Vertov no cesa de reivindicar la universal interacción. Eso nos interesa mucho del film. Sólo que extrañamente no reconoceremos allí las imágenes líquidas de las que acabamos de hablar, o al menos lo haremos muy raramente. Hay algunas, pero ese no será su problema. Y justamente, esto va a impulsarnos puesto que se trata de un nuevo elemento. ¿Qué tiene en común Vertov con lo que acabamos de ver, el llamado perpetuo a la universal interacción? Vertov dice: *Se trata de conectar un punto del universo con otro cualquiera* —no se puede definir mejor la universal interacción-, *en cualquier orden temporal*. ¿Negación del tiempo, de qué tiempo? ¿No es para captar el tiempo que existe esta conexión de un punto del universo a otro? Retengamos sólo que un cierto tiempo es abolido. Insisto mucho sobre esto, pues este tema aparece constantemente, es completamente precioso para nosotros.

¿Por qué nos sirve esto? ¿Qué quiere decir «lo real tal como es»? Según una definición completamente rigurosa, puedo decir que llamo, o mucho mejor aun, que Vertov llama «lo real tal como es» no a algo detrás de las imágenes, sino al conjunto de las imágenes en tanto son captadas en el sistema de su perpetua interacción, es decir en un sistema en el que varían por sí mismas y unas en relación con las otras. Si ustedes me dicen: «¡Ah no! Lo real no es eso», yo les contesto: «De acuerdo, si eso no es lo real para ustedes, encuentren otra palabra, no tiene ninguna importancia».

En cualquier caso, vemos por qué Vertov emplea la expresión. Es que esto va a oponerse a una visión que será llamada «subjetiva». La visión que será llamada «subjetiva» es precisamente la visión en la que las variaciones se hacen por relación a un punto de vista determinado e inmovilizado. Ahora bien, ¿qué es el punto de vista determinado-inmovilizado? Yo decía que es la visión terrestre sólida. De acuerdo, es la visión terrestre sólida de hace un momento. ¿Qué quiere decir eso? Quiere decir el ojo humano.

<sup>12</sup> Cf. Dziga Vertov, *Cine-ojo, la vida al imprevisto* [Kino-Glaz-zizn vrasplokh, 1924].

<sup>13</sup> Dziga Vertov, *Articles, journaux, projets*, 10-18, pp. 126-127. (Trad. Cast. *Artículos, proyectos y diarios de trabajo*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1973.)

Y ciertamente Bergson no se había equivocado cuando nos recordaba que el ojo humano pagó su capacidad receptiva. ¿Con qué? Con una relativa inmovilización. Es un ojo inmovilizado, un ojo que se mueve vagamente en el fondo de su órbita, no es gran cosa. Como decía muy bien Bergson: «El viviente paga sus órganos de los sentidos con una inmovilización de ciertos lugares». Precisamente, las superficies de recepción sensorial: mi oreja que no se mueve, mi nariz que apenas se mueve, mi ojo que sólo se balancea, y mis manos al extremo de mis pequeños brazos... No sé, todos mis sentidos pagan su capacidad receptiva con una relativa inmovilización.

Comprenden que no hay problema en sostener este punto de partida del cine-ojo de Vertov. Y su tema lancinante: «La cámara no les otorga un ojo mejorado, evidentemente no mejora vuestro ojo. Es otro ojo». Yo decía que se tratará de una percepción no-humana. No quiero olvidar un aspecto de Vertov: se tratará desde el comienzo de la percepción no-humana o del ojo no-humano de la conciencia revolucionaria. Es decir, hay un problema que dejé de lado, puesto que apelaría a imágenes que ya no son las imágenes-movimiento. Es un problema que reencontraremos a fin de año, u otro año, o alguna vez, a saber: el problema del sujeto de enunciación en el cine. Pero el sujeto de enunciación no tiene nada que ver con el sujeto que percibe. Pero no podemos olvidar, no podemos decir una palabra sobre Vertov sin recordar que todo su cine está connotado por la idea fundamental de enunciación revolucionaria a la cual corresponde ese nuevo ojo, que no es para nada un ojo mejorado, que es de otra naturaleza.

Y ven por qué es de otra naturaleza: es el ojo de la percepción total, es decir el ojo de la percepción de la variación universal, donde las cosas mismas, es decir las imágenes que varían en sí mismas y unas en relación a las otras, son las verdaderas percepciones. En lugar de que yo capte una imagen, son las imágenes en su interacción las que captan todas las acciones que reciben, todas las reacciones que ejecutan. Es el sistema que vimos, el sistema total de la interacción universal.

Entonces, semejante concepción de lo real se concilia absolutamente con el hecho de que el montaje se permita todo. Todo está permitido para el montaje, ¿dónde está el problema? Hay que ser un idiota para ver un problema o una oposición. Idiota provisoriamente, pues Mitry está lejos de ser idiota. Es preciso estar ciego, ser ciego un instante, puesto que es obvio que ustedes pueden poner imágenes en situación de ser objetivas, es decir de ser tomadas en el sistema de la interacción universal, donde cada imagen varía en sí misma y en relación a las otras, a través de las operaciones de trabajo sobre la imagen que definen el montaje.

Más aún, ¿qué es lo que Vertov está inventando? Yo diría que está inventando el montaje que se apoya ya no sobre la relación entre las imágenes sino directamente sobre la imagen en sí misma. Es por eso que Eisenstein va a estar fascinado por esta historia. Algunas veces va a decir que son payasadas, formalismo y esteticismo —la peor injuria para Vertov—. Y otras veces, discretamente, va a preguntarse: «¿Qué está haciendo Vertov? Actúa como un gran creador. ¿Qué puede hacerse con eso? ¿Puede asimilarse algo?». Pero ven que en este problema del montaje no dejamos de variar. Y he aquí que todavía no puedo explicar lo que quiere decir exactamente el montaje en tanto se apoya en cada imagen por sí misma y no simplemente en las relaciones entre imágenes. Me parece que poco a poco esto deberá tornarse claro. En todo caso, no hay ninguna contradicción en el conjunto de los siguientes tres temas, puesto que son los tres aspectos de la interacción universal: lo real en sí mismo, la construcción descubierta de un ojo no humano y el montaje universal.

Continúo entonces mi paréntesis: ¿en qué sentido esto está al servicio de la enunciación de la conciencia revolucionaria? ¿Por-qué la conciencia-cámara va a ser la conciencia revolucionaria? La conciencia-cámara será forzosamente conciencia revolucionaria en tanto la universal interacción sólo puede ser asumida por el proceso de la revolución, por oposición al proceso de la dramatización, al proceso de la pasión individual, de la historia individual. Todo esto se encadena maravillosamente, forma un conjunto muy, muy coherente.

He aquí el primer punto de nuestro nuevo análisis. Continuamente retornamos a la universal interacción. Eso nos ha permitido definir el documental. Y Vertov comienza por auténticos documentales que se presentan como tales. Pero ven que el documental es realmente una categoría cinematográfica. No hay problemas con convertirlo en una categoría semejante: el documental es verdaderamente la imagen relacionada al sistema de la universal variación y de la universal interacción.

Creo que el gran film de Vertov *El hombre de la cámara*<sup>14</sup>, que representa como un estadio último -provisoriamente último— de su búsqueda, es de 1929. Ahora bien, todo pasa en esa época, 1929 es un año muy rico para el cine. Cito: 1928, Ivens, *El puente de acero*<sup>15</sup>; 1929, del propio Ivens, *Lluvia*<sup>16</sup>;

<sup>14</sup> Dziga Vertov, *Celovek's Kinoapparatom*, 1929.

<sup>15</sup> Joris Ivens, *De Brug*, 1928.

<sup>16</sup> Joris Ivens, *Regen*, 1929.

1927, del alemán Ruttmann, *Berlín, sinfonía de una ciudad*<sup>17</sup>. ¿Qué hay de común entre ellos?

He aquí cómo un crítico, Balázs, describe los filmes de Ivens: *La lluvia que nos muestra Ivens no es una lluvia determinada que un día cae en alguna parte. Ninguna representación espacial o temporal liga entre sí esas impresiones. El autor ha visto y captado en las imágenes, de forma maravillosa, la manera en que el estanque silencioso se cubre de puntitos ante las primeras gotas de un ligero chaparrón, en la que una gota de lluvia busca su camino sobre un cristal o también cómo la vida de la ciudad se refleja sobre el asfalto mojado. Son miles de impresiones. Sin embargo, todas esas impresiones únicas tienen una significación para nosotros. Lo que pretenden representar tales imágenes no es un estado de hecho, sino una impresión óptica determinada. La imagen misma es la realidad que vivimos...* En otros términos, con la lluvia -volvemos entonces a las imágenes mojadas, a las imágenes líquidas- Ivens ya daba testimonio a su manera de la universal interacción. E incluso cuando se trata de un objeto único como el puente de acero que Ivens nos muestra en un montaje rápido de setecientos planos, el objeto por así decir se pulveriza en esas imágenes. Precisamente la posibilidad de mostrar en setecientos planos impresiones visuales tan completamente diferentes retira a ese puente de Rotterdam su evidencia de objeto concreto con finalidad práctica<sup>18</sup>. ¡Vaya!, la última frase de Balázs es curiosa, es muy equívoca. Dice que tal puente, con la multiplicación de puntos de vistas sobre él, con la universal interacción de cada elemento en relación a los otros, etc., es un puente que no puede servir para nada. Digo que es muy equívoco porque parece lamentarlo. ¿Comprenden? El objeto que sirve para algo —sí vuelvo a lo que decía hace un momento— es el objeto sólido, el objeto sólido terrestre. En efecto, el objeto integral no puede servir para nada.

Aquí también Bergson nos lo ha enseñado de manera muy precisa. ¿Qué es la percepción cuando se sirve de un objeto? Es el objeto mismo, menos todo lo que no nos interesa. El servicio, la utilidad es la cosa menos lo que no interesa a nuestra acción. Por definición, una imagen total o una imagen integral no sirve. Como dirá Balázs con el mismo pesar—pero debería en cambio regocijarse— uno no puede reconocerse en el Berlín de Ruttmann. No es como el plano de una ciudad. Ya ¡no! podemos servirnos del puente. En efecto, si el puente es reintegrado en el sistema de la imagen total, de la interacción

<sup>17</sup> Walter Ruttmann, *Berlin: die Symphonie der Großstadt*, 1927.

<sup>18</sup> Cf. Béla Balázs, *Le Cinéma: nature et évolution d'un art nouveau*, Payot, París, 1979, p. 167 (y *L'esprit du cinéma*, Payot, París, 1977, p. 205).

universal, uno ya no puede servirse de él. Sólo podemos servirnos de cosas que  
liiniilen a un perfil en relación a un centro privilegiado. Esa es la definición  
• Ir la herramienta, la definición del uso. ¡No nos servirá! ¿Quiere decir que se  
II. na de la contemplación? No. Es la acción universal, es el universo. Vemos  
lih ii, entonces, por qué no se trata de un mejoramiento del ojo humano. Se  
líala literalmente de construir otra percepción. Sea Ivens, Ruttmann o Ver-  
tov, cada uno con sus medios, se trata de la construcción de una percepción  
distinta, de esta percepción total, esta percepción de la universal interacción.

¿Qué es entonces esta otra percepción? Por una vez, hago una compa-  
rición con algo completamente diferente. Pero no es en absoluto forzada.  
IMO me parece sobre todo muy cezzaneano. Sin dudas Cézanne dice algo  
que todos los pintores han pensado siempre, pero en él aparece un tema que  
verdaderamente lleva su firma: el ojo del pintor no es un ojo humano. ¿Y por  
que no es un ojo humano? El ojo del pintor no es un ojo humano porque  
es el ojo anterior al hombre. Aquí cito de memoria: *Devolver al mundo su  
virginidad*. Todo este tema de Cézanne lo encontrarán en las entrevistas, en  
las conversaciones con Joachim Gasquet<sup>19</sup>. Nosotros ya no somos inocentes,  
lis decir, somos seres hechos de tierra y de sólidos. No vemos los colores. El  
ojo humano no está hecho para ver los colores, está hecho para ver medios,  
objetos-medios, sólidos, etc. El mundo anterior al hombre no es el mundo  
lal como es pero sin el hombre. Es sin duda el mundo en el cual el hombre  
surge como en una suerte de acto de nacimiento, de doble nacimiento tanto  
del mundo como del hombre, como de la relación del hombre con el mun-  
do. ¿Qué es esto? Es la otra percepción. Nuestra tarea es percibir, en tanto  
hombres, el mundo anterior al hombre.

He aquí cómo un cineasta americano muy, muy reciente llamado Stan  
Ikakhage define el proyecto de un film —y esto se inscribe realmente en lo que  
estoy diciendo—. Se encuentra en el cine más reciente, en el género indepen-  
diente o experimental o... no importa. Si yo les dijera que está firmado por  
Cézanne, los que conocen un poco me dirían que sí: *¿Cuántos colores existen en  
un campo cubierto de hierba para el bebé que se arrastra, inconsciente del verde?*"  
¡Es maravilloso! Quiero decir, está mal traducido, pero está tremendamente

<sup>19</sup> Cf. Joachim Gasquet, *Conversations avec Cézanne*, ed. Crítica de P. Michael  
Doran. Macula, 1978. (Trad. Cast.: *Sobre Cézanne. Conversaciones y testimonios*,  
Gustavo Gilli, Barcelona, 2000). Cf. Joachim Gasquet, *Cézanne*, Enere marine,  
Paris, 2002.

<sup>20</sup> Stan Brakhage *Metaphors on visión*, Film Culture. No. 30, 1963.



bien dicho y pensado. Ese es el mundo anterior al hombre. Nosotros, nuestro ojo, nuestro gran ojo inmóvil dice: «Ah sí, es verde». Con mucho refinamiento distinguimos verdes, toda una lista de verdes. Brakhage nos propone la siguiente prueba, como un sueño: *¿Cuántos colores existen en un campo cubierto de hierba para el bebé que se arrastra, inconsciente del verde?* Indudablemente puede ser que él no distinga más verdes de los que nosotros somos capaces de distinguir. ¿Y bajo qué forma se hará, entonces? Seguramente no será la misma relación. He aquí que Brakhage hizo de esto un cortometraje.<sup>21</sup>

Bueno, esto nos introduce la imagen-color. ¿Nos hará falta? No, habrá que hablar de ella más tarde. Sienten ya que pertenece a otro dominio, no se la puede reducir a la imagen-percepción ni tampoco a la imagen-movimiento. No se puede hacer todo. Dejamos de lado la imagen-color. ¡Vaya! ni siquiera habíamos pensado en ella... en fin, yo no había pensado...

Bien, ¿pero qué es esta historia del bebé que se introduce en el campo de hierba? Es apasionante. ¿Cuál es el verdadero representante del bebé en el campo de hierba? Es el ojo-cámara. No se trata de volverse un bebé. No es eso. Se trata ciertamente de construir esta percepción no-humana. ¿Cuántos verdes hay en el campo para el bebé? Esto quiere decir desembocar en el sistema de la interacción universal del verde. Y ustedes harán series de interacciones universales. Podrán hacer la serie de la interacción universal del rojo, etc. Y comprendan que tendrán necesidad del montaje. Lo harán con el montaje, no siguiendo un bebé. ¡Viva Brakhage!, entonces, por esta tentativa extraordinaria. Precisamos entonces un poco lo que quiere decir esta percepción anterior al hombre. La cámara va a darnos la percepción antes del hombre o la percepción del mundo sin los hombres.

Comprendan que esto se plantea en todas partes. Aquí mezclo las cosas expresamente, pues si no comprenden bien ese ejemplo, quizás comprenderán mejor con este otro. *Agatha*, la historia de Marguerite Duras.<sup>22</sup> Es otro problema completamente distinto, pero ¿qué son esas imágenes en plano fijo de esa playa de Trouville completamente desierta, con esa especie de movimientos muy, muy descompuestos, mientras que la voz despliega una historia dramática? Esto pertenece un poco a la vieja fórmula francesa. Pero esta vez en lugar de la imagen acuática del agua que corre, tenemos la imagen fija del mundo anterior a los hombres. Y las imágenes de *Agatha* son el mundo de antes de los hombres mientras que la voz despliega la historia del

<sup>21</sup> Stan Brakhage, *Anticipation of the night*, 1958.

<sup>22</sup> Marguerite Duras, *Agatha et les lectures illimitées*, 1981.

incesto hermana-hermano, que es humano, demasiado humano. Pero hay una especie de tensión del mundo anterior a los hombres. A menos que ella haya pensado —lo que no sería sorprendente, todo es posible— que el incesto fuera realmente el auténtico origen del hombre, que existe al mismo tiempo que el mundo anterior a los hombres, y que el hombre nace en el mundo anterior a los hombres por una suerte de incesto.

Bueno, vuelvo hacia atrás. En aquella época, hacia 1927-1930, hay un lema que atormenta a un cierto número de hombres de cine. Es ciertamente el tema de la percepción antes de los hombres o la percepción en ausencia de los hombres. La ciudad cuando no hay nadie. Giramos en torno a lo mismo. Y he aquí que Vertov quería hacer un «Moscú que duerme». Y he aquí que Ruttmann, en la admirable *Berlín, sinfonía de una ciudad*, comenzaba por imágenes de calles absolutamente desiertas y luego introducía en la calle desierta un canto, un canto de antes de los hombres; y luego poco a poco teníamos el nacimiento de los hombres en la ciudad. Y luego, he aquí que René Clair había hecho *París que duerme*<sup>23</sup>. Creo que todo eso es un tema que los obsesionó. Es formidable. Quiero decir que es cierto todo lo que se dice, todas esas banalidades que se dicen sobre ese momento del cine en el cual ciertamente tenían la impresión de que todo estaba por crearse. Fue formidable. Imaginen la alegría, el júbilo de un tipo como Renoir o como Grémillon frente al agua que corre y lo que iban a hacer con ella en el cine. Y el júbilo de Epstein frente a una fiesta de feria. ¡Mi Dios! ¡Eso es cine! O bien cuando retienen la vida anterior a los hombres. René Clair hace ciertamente un guión vago, un guión pequeño, una especie de pequeño asunto de ciencia ficción: el rayo del sabio loco que inmoviliza todo...

Ven ustedes que estamos virando: ¿no pertenece la inmovilización al sistema de la variación universal y de la interacción universal? Sin dudas sí. Será preciso ver bajo qué forma. He aquí que la imagen es inmovilizada. Todo se inmoviliza. La imagen-movimiento es afectada de inmovilización. Vamos a hacer aquí un tremendo progreso, al punto que tendremos que detenernos porque vamos demasiado rápido. La imagen-movimiento es afectada de inmovilización. ¿En provecho de qué? Surge una imagen inmóvil que fija todo. ¿Y qué va a hacer? No va a permanecer así. A partir de la imagen inmovilizada, a partir de la imagen fijada, se reanuda el movimiento, pero o bien el movimiento se invierte, o bien se hace más lento, o bien se precipita, o aun algo distinto. Sientan que nos encontramos frente a un segundo procedimiento mucho más complejo.

<sup>23</sup> René Clair, *Paris qui dort*, 1924.

Llamo primer procedimiento al que acabamos de ver, que también puede llamarse «procedimiento Vertov». Vertov se ha visto muy sorprendido por el *París que duerme* de René Clair. Decía: «¡Mi Dios! ¡Eso es lo que quería hacer!». Lo aprovechará en *El hombre de la cámara*. Todo esto es muy importante. No hemos salido de la historia de Vertov.

Primer procedimiento: introducir la imagen en el sistema de la interacción universal. ¿Qué quiere decir técnicamente? Quiere decir permitirse todo. Quiero decir desmultiplicación de la imagen, puesta en oblicuo... Tomo una lista de un texto de Vertov: «ralentí, acelerado, inversión, desmultiplicación, oblicuos» —insisto sobre las imágenes oblicuas, habrá que volver sobre ellas— «micro-tomas, ángulos insólitos y extraordinarios»<sup>24</sup>. Todo eso es también el método de *Puente de acero* de Ivens, todo está combinado. Y es inevitable: si defino la imagen subjetiva por un punto de vista inmovilizado, un punto de vista privilegiado, diré al mismo tiempo —pues existe perpetua interacción entre los polos de la imagen— que cuanto más movilizado es el punto de vista subjetivo, cuanto más móvil deviene, más tiende a desembocar en el sistema objetivo. Si ponen la imagen subjetiva en completo movimiento desde el punto de vista de su centro de referencia, va a tender a verterse hacia el sistema objetivo de la interacción universal. Entonces, a este primer nivel tienen ya todo un sistema de procedimientos que implican el montaje y que operan sobre la imagen-movimiento.

Como segundo procedimiento, en apariencia muy diferente —vamos a ver cómo todo se reagrupa— está el tema de la ciudad que duerme o de la inmovilización de la imagen. Ustedes extraen, fijan una imagen, prolongan una imagen inmóvil, y vuelven a ponerse en marcha con movimiento invertido, movimiento ralentizado, precipitado, de ser necesario movimiento sobreimpreso, etc. ¿Qué produce esto? René Clair decía muy bien: «Búsqueda de una especie de descarga eléctrica que va a producir esta inmovilización seguida de un nuevo tipo de movimiento»<sup>25</sup>.

Ahora bien, las consecuencias son muy importantes. Ven que en el primer procedimiento estábamos todavía en la imagen-movimiento. Todo el trabajo, incluso las inmovilizaciones, se hacía sobre la imagen-movimiento. Diré que se trata, en última instancia, del procedimiento que Vertov llamaba «el cine-

<sup>24</sup> Cf. Dziga Vertov, *Articles, journaux, projets*, op. cit.

<sup>25</sup> Deleuze extrae el análisis del cine de René Clair y sus relaciones con Vertov de Anette Michelson, «L'homme à la caméra», en *Cinéma, théorie, lectures*, Klincksieck, pp. 305-307.

ojo». El procedimiento de *El hombre de la cámara* va a ser más complejo. Será el i procedimiento que extrae de la imagen-movimiento algo que es del orden del fotograma. La imagen inmovilizada ya no será la imagen-movimiento, será el fotograma, un fotograma. ¿Qué quiere decir esto? Y bien, todo el mundo lo sabe: en el cine, una imagen-movimiento es una imagen media, tantos fotogramas por segundo. Extraer el fotograma es algo relativamente nuevo para nosotros. Esta vez ya no se trata de multiplicar los puntos de vista de tal manera que la imagen-movimiento entre en el sistema de la interacción universal. Se trata de extraer de la imagen-movimiento el fotograma. ¿Para qué? Para que algo se produzca. Es decir que hay ya un trabajo sobre el fotograma. ¿Cuál será ese trabajo? Y bien, la posibilidad de producir la descarga eléctrica, es decir de proseguir con movimientos invertidos, acelerados, ralentizados, movimientos sobreimpresos, etc.

¿Qué es lo que cuenta desde ese momento? No es ya el movimiento, sino el intervalo entre los movimientos. ¿Por qué? Muy simple, porque el intervalo entre los movimientos es precisamente el punto singular que depende del fotograma, mientras que el movimiento dependía de la imagen media. El intervalo entre los movimientos es el punto singular donde el movimiento es capaz de invertirse, acelerarse, ralentizarse, sobreimprimirse, etc.

¡Vean entonces los progresos que hemos hecho! Recuerden el viejo tema bergsonian: «No reconstruirán el movimiento con posiciones en el espacio». ¿Y por qué? Porque el movimiento se hace siempre en el intervalo. En otros términos —y no hay contradicción, es sólo para medir el camino que hemos realizado— en nuestro punto de partida el movimiento era un intervalo entre posiciones en el espacio. Ahora ya no decimos eso. ¿Qué nos dice la teoría del intervalo de Vertov, teoría ciertamente fundamental para el cine? Nos dice que lo real tal como es, está en el intervalo entre movimientos. ¿Se contradice? Para nada, incluso hay que pasar por la primera proposición para llegar a la otra. De todas maneras, la teoría del movimiento y de su superación es una teoría de los intervalos. Sólo que en un caso el movimiento mismo es un intervalo entre posiciones, se trata de la imagen media-movimiento; y en el otro se trata de lo real tal como es, de un intervalo entre movimientos, de la extracción del fotograma y del punto singular.

Puede ser que esto se complique, que yo no sea ya lo suficientemente claro. Pero en fin, no importa. Comienza a despuntar para nosotros, si ustedes quieren, una conclusión muy importante. Al comienzo del año habíamos partido de una vieja crítica dirigida al cine: «El cine es incapaz de reconstituir el movimiento, solo da una ilusión de movimiento, no el movimiento real».

Yo decía que todas las críticas al cine en sus comienzos han estado fundadas sobre eso: la imagen-movimiento cinematográfica es una ilusión. Subentendido: en relación a lo real que escapa al cine. Y decíamos: «Para nada, no es así, los procedimientos por los cuales el cine construye la imagen-movimiento son artificiales, pero la imagen-movimiento que es constituida de ese modo es movimiento perfectamente real».

¿Qué es lo que pasa ahora? ¿Qué progreso hemos hecho? Hemos sido llevados a un retorno a la primera tesis: sí, la imagen-movimiento del cine es una ilusión. De seguro era verdad, era una ilusión, desde siempre es una ilusión. Pero ¡atención!, no es en absoluto una ilusión en relación a un real que escaparía al cine, sino una ilusión en relación a la realidad misma del cine. Puesto que el cine es la imagen-movimiento en tanto esa imagen-movimiento no cesa de desbordarse hacia algo distinto, hacia otro tipo de imagen. Hace falta que haya imagen-movimiento, hace falta pasar por la imagen-movimiento, pero al mismo tiempo hace falta que la imagen-movimiento sólo esté puesta allí para ser sobrepasada hacia algo distinto.

Triple superación. En primer lugar, de la imagen-movimiento, que es una imagen media, hacia el fotograma. En segundo lugar, del movimiento hacia el intervalo entre movimientos. En tercer lugar, de la cámara misma y de la mesa de montaje ordinaria —llamo «mesa de montaje ordinaria» al montaje que opera sobre la relación entre imágenes—, hacia un montaje que opera sobre la imagen misma: trabajo del fotograma con la determinación del punto singular, donde el movimiento va a sufrir todas las manipulaciones.

¿Qué es lo que va a producir esto? ¿Qué sería el fotograma? Lo diré mejor la próxima vez, porque ya es tiempo de terminar. Pero yo diría que por relación a la imagen-movimiento, que es una media —tantos fotogramas por segundo—, el fotograma es la imagen molecular, es la imagen molecular del cine, la imagen cinematográfica molecular. Pregunto: ¿es una metáfora o más que una metáfora? ¿No es entonces la percepción molecular que la cámara finalmente nos entrega la otra percepción en búsqueda de la cual estoy? Ya no es la percepción imagen media-movimiento; la imagen media es una imagen llamada molar. ¿Qué es una percepción molecular, qué sería? Es el fotograma-intervalo.

Pero es abstracto... no llegamos a captar bien «intervalo». Busquemos entonces una palabra más dinámica que no obstante sea lo mismo que intervalo: fotograma-parpadeo. ¿Qué extraño cine es ese? ¿Qué es el fotograma-parpadeo, a diferencia de la imagen media-movimiento? Y bien, es muy conocido. Es toda una parte del cine llamado experimental. ¿Quiere decir

que es el verdadero cine? No, en mi mente no es eso en absoluto. Señalo una dirección. ¿Qué es este método montaje-parpadeante? La relación fotograma-parpadeo se descubre por detrás de la relación imagen media-movimiento, un poco como los estados moleculares se descubren detrás de los estados molares, detrás de los grandes conjuntos, hacia una percepción molecular.

¿Qué quiere decir esto? ¿Qué nos dicen los físicos? En fin, los físicos de vulgarización... pero esto es tan importante que habría que ver qué dicen a un nivel ya no de vulgarización. ¿Qué es el estado sólido? No es complicado.

Hay un estado sólido cuando las moléculas no son libres de desplazarse. ¿Me siguen? Supongan que las moléculas no sean libres para desplazarse. ¿Por qué? A causa de la acción de las otras moléculas. En otros términos, son mantenidas, confinadas en un pequeño dominio por la acción de las demás moléculas -aquí hago ciertamente física de un nivel bajo-. En este estado las moléculas están animadas de vibraciones rápidas alrededor de una posición media de la que se separan poco. Esta es la fórmula del estado sólido. ¿Ven? Las moléculas de la mesa no son libres de desplazarse. Por lo tanto, son mantenidas en sus pequeños dominios. Cada molécula es mantenida, confinada en su pequeño dominio por la presión de las demás. En tanto forman parte del universo maquínico, están animadas de vibraciones, de pequeñas vibraciones alrededor de una posición media de la que se separan poco. ¿Cuál es el medio para deshacer los sólidos? Lo sabemos bien. En el caso de ciertos sólidos, es preciso sumergirlos en agua. Pero hay algunos que resisten, entonces es preciso calentarlos.

¿Qué es lo que pasa en el estado líquido, qué es el estado líquido? Es otra cosa completamente distinta. En los líquidos las moléculas se definen por esto: han conquistado un grado suplementario de libertad. Lo sólido es el grado más bajo de libertad de las moléculas. Desde entonces, diré que lo sólido es objeto de una percepción molar. Quiere decir que se perciben conjuntos sólidos. Las moléculas están comprimidas, disponen de un pequeño espacio, se separan poco de una posición media. Lo sólido es un objeto promedio, es una media. Tanto como la imagen-movimiento. En el líquido las moléculas poseen un grado de libertad suplementario, es decir se desplazan. Las moléculas permanecen en contacto desplazándose y se deslizan unas entre otras —lo que no ocurre en absoluto en los sólidos—. Esta es la definición, siempre vulgar, del estado líquido.

Tercera etapa: el estado gaseoso. Tercer grado de libertad de las moléculas. Cada molécula adquiere y conquista en el estado gaseoso lo que el físico llama una «libre trayectoria media», que varía según el gas, evidentemente, que varía

también según la presión, en fin que varía según miles de cosas... Apelen a vuestros recuerdos de física. ¿Y qué es lo que se llama la «libre trayectoria media» de una molécula? Es la distancia media recorrida por una molécula entre dos choques sucesivos. Ejemplo famoso: el movimiento browniano. Si tienen hermanos o hermanas pequeños, remítanse al capítulo de su libro de física «La teoría cinética de los gases», donde encontrarán todo esto muy bien explicado.

¿Por qué nos concierne esto, por qué hace a nuestro tema? ¿De qué hemos hablado desde el comienzo? De tres etapas de la percepción: la percepción sólida, la percepción líquida, y estamos a punto de descubrir una extraña percepción gaseosa. Y si es verdad que en cierta dirección, perfecta en sí misma, el sistema total objetivo de la universal interacción se encontraba efectuado por las imágenes líquidas tal como las vimos esbozadas en el cine francés de entreguerras, todo el trabajo de extracción del fotograma, el trabajo sobre el fotograma del cine llamado parpadeante, o la pareja fotograma/parpadeo en tanto sobrepasa —no prescinde, lo veremos la próxima vez— la pareja imagen media/movimiento, nos da una especie de cine gaseoso.

¿Digo «cine gaseoso» sólo por metáfora? No. Este cine reivindicará el estado del gas, tanto como Renoir, Epstein, Grémillon, podían reivindicar el estado del agua que corre. Será la larga conquista de una percepción molecular. El nuevo ojo, entre otras cosas -estamos lejos de haber terminado-, sería eso. Sobre todo no quiero decir que el desenlace del cine son las tentativas del cine experimental.

Pero, cosa admirable, uno de los grandes del cine experimental americano que se llama Landow nos presenta un film<sup>26</sup> donde comienza por mostrarnos sobre la pantalla una joven mujer que nada graciosamente y que cada vez que aparece sobre la pantalla nos hace un pequeño saludo. No es por azar, espero, que él habla de una imagen líquida. Y hay extracción del fotograma, trabajo sobre el fotograma, división de la pantalla, niveles diferentes con la misma mujer en momentos distintos en el mismo movimiento. Es la famosa técnica de la que hablaremos la vez próxima, la técnica del bucle, que reaparece sobre la pantalla cada vez que nos hace un pequeño saludo. No en el mismo momento, pero hay intervalos, desfases, todo eso... Y luego un gran truco de parpadeo. Hay un procedimiento que es caro al cine independiente, al cine experimental americano: la refilmación. Procedimiento de refilmación que permite obtener una textura granular. El grano es una especie de tex-

<sup>26</sup> George Landow, *Bardo follies*, 1967.

tura verdaderamente molecular y que tiene como correlato una supresión de la profundidad: el universo en espacio plano. Y la técnica de quemado del fotograma. Es preciso tomar esto al pie de la letra. ¿Por qué quemar un fotograma? Lo hemos visto: para liberar las moléculas. En ese momento un juego de colores extraordinarios, de imágenes-colores muy, muy curiosas, llegarán a ocupar la pantalla. Todo eso va a devenir una especie de materia en fusión. En un sentido va a ser muy enojoso...

Una vez más, sobre todo no quiero decir: «¡Esto es el cine!». Quiero decir que es una dirección. Veremos en qué se convierte, lo que podemos extraerle. Pero digo que si toman textualmente la historia de ese film de Landow a la vez independiente, experimental, abstracto, todo lo que quieran, ven típicamente el pasaje de una percepción líquida o de una referencia a una percepción líquida -la nadadora- a una percepción gaseosa que implica incluso el quemado del fotograma.

Todo esto se dirige hacia una percepción molecular. ¿Podemos obtenerla, nos da la cámara esta percepción molecular? ¿Qué ventaja tiene? ¿Qué es este ojo no-humano? ¿Qué haremos con él? Todo tipo de preguntas candentes que aplazaremos hasta la próxima vez. Piensen en todo esto. Por mi parte, necesitaré que la próxima vez intervengan bajo la forma de direcciones de investigación.



# XI.

## Percepción molecular.

### Recapitulación

*26 de Enero de 1982*  
*Primera parte*

Hoy habría que terminar con la imagen-percepción, puesto que tenemos mucho por hacer. Afortunadamente hemos avanzado en este análisis, pues ya no estamos en la cuestión de distinguir, oponer o jugar con dos polos de la percepción, de los cuales uno podría ser llamado «objetivo» y el otro «subjetivo».

¿En qué estamos ahora? Estamos intentando, gracias a la imagen-percepción, liberar algo así como un elemento genético. ¿Elemento genético de qué? Sería el elemento genético de la imagen-movimiento, o un elemento genético de la imagen-movimiento -siempre es preciso matizar—. Y ese elemento genético, distinguido entonces gracias a nuestro análisis de la imagen-percepción, sería al mismo tiempo una percepción distinta. Es decir, una nueva manera de percibir o lo que intento llamar muy sumariamente —pero introduzcan aquí también todos los matices que quieran— una «percepción no-humana» o un «ojo no-humano». En efecto, sería bastante normal que la misma instancia sea elemento genético de la percepción del movimiento y percepción no-humana u ojo no humano.

Respecto a esto, la evolución o los progresos de Vertov que intenté mostrar en el final de la última sesión son evidentemente algo muy importante para la

historia del cine. Puesto que Vertov partía, en toda su tentativa documental, de un tratamiento libre, original, de la imagen-movimiento. Pero por libre y original que fuera su tratamiento de la imagen-movimiento, habíamos visto en qué sentido su obra más tardía, *El hombre de la cámara*, desbordaba esa primera tentativa.

¿En qué sentido la desbordaba? En el sentido de una doble operación. Y es esta doble operación la que me parece muy bien analizada por Anette Michelson en un artículo sobre Vertov que yo citaba, en el libro colectivo de las ediciones Klincksieck *Cinéma:: théories, lectures*.<sup>1</sup> Si intento resumir esta doble operación, remitiéndolos a este artículo, consistiría en lo que sigue: extraer de la imagen-movimiento media uno o varios fotogramas y elevarse a través de ello a una pareja del tipo fotograma-intervalo o fotograma-parpadeo. Y sienten evidentemente que esta pareja fotograma-intervalo de movimiento, fotograma-parpadeo, es lo que podremos considerar como el elemento genético de la imagen media, de la imagen-movimiento, y como lo que nos da al mismo tiempo una percepción distinta, como lo que constituye el ojo cámara, es decir, un ojo no-humano. A su vez, revés de la operación, esto sólo vale si se reinyecta la pareja fotograma-intervalo o fotograma-parpadeo en la imagen-movimiento, sea para cambiar la naturaleza del movimiento, es decir, invertirla, acelerarla, etc., etc., sea para obtener una alternancia entre ambas, alternancia que podrá precipitarse cada vez más.

Ejemplo concreto, tomado de *El hombre de la cámara*: presentación de una serie de fotogramas, por ejemplo, fotograma de campesino o fotograma de niños, de rostros de niños, y solamente después se los reconocerá dentro de imágenes-movimiento de tipo tradicional. No es gran cosa, pero veremos que es quizás mucho, es algo interesante lo que pasa en ese momento en el cine.

Otro procedimiento. Presentación de una imagen normal, de una imagen media-movimiento, una carrera ciclista, y refilmación presentando la misma imagen-movimiento refilmada en las condiciones del movimiento desplegado sobre la pantalla. Procedimiento de refilmación y alternancia cada vez más precipitada entre las dos situaciones: la carrera ciclista presentada en las condiciones ordinarias de la imagen-movimiento, la misma carrera vuelta a presentar en las condiciones de la refilmación, y pasaje de una a la otra cada vez más precipitado, cada vez más rápido.

Como dije, ven que en esta tendencia se trata de liberar un elemento genético en el interior del cine, desde el punto de vista del cine, un elemento

<sup>1</sup> Anette Michelson, «L'homme à la caméra», en *Cinéma, théorie, lectures*, op. cit.

genético de la imagen-movimiento y, por esto mismo, de invitarnos a otra percepción. Se comprende que hay allí una especie de operación en la que, constantemente, la nueva pareja fotograma-intervalo se extrae de la imagen-movimiento media, pero a condición de ser a su vez perpetuamente reinyectada en la imagen-movimiento, aún cuando implique cambiar literalmente sus comportamientos. De modo que se trata de una especie de conjunto muy curioso.

Y puede ser que la importancia de estas tentativas de Vertov sólo pudiera revelarse ahora. Puede ser que seamos más sensibles a la importancia de este tipo de tentativas. ¿Por qué? Porque estamos sensibilizados por todo lo que pasó después, a saber, por el cine americano llamado independiente o experimental.

En el mismo texto de Klincksieck, *Cinema, théorie, lectures*, hay un artículo igualmente muy bueno de un crítico americano que se llama Sitney sobre lo que él llama «cine estructural»<sup>2</sup>. Los remito a ese texto y extraigo sólo tres procedimientos o direcciones de ese cine llamado «estructural».

Primera dirección: extraer el fotograma o una serie de fotogramas. Extraer, por tanto, de la imagen-movimiento media, del tipo «24 imágenes por segundo», un fotograma o una serie de fotogramas y, en unos casos, prolongar el fotograma, en otros repetirlo con intervalo, lo que se llamará -y el término tendrá importancia, veremos en un momento por qué- procedimiento del bucle. Y si toman un bucle constituido con una serie de fotogramas con intervalo, las posibilidades de jugar con el desfase hacen que el procedimiento pueda complicarse mucho en esta primera dirección, es decir, que incluso puedan obtenerse sobreimpresiones, superposiciones de vuestra serie de fotogramas en momentos diferentes. Por ejemplo, una sobreimpresión del final de la serie sobre otro momento. Por lo tanto, el procedimiento del bucle permite no sólo repetición y fenómenos de eco, sino fenómenos de sobreimpresión.

Segunda dirección: ya no sustituir la imagen media por la serie de fotogramas tomada en las operaciones de bucle, sino sustituir la imagen-movimiento por el parpadeo. Como una especie de vibración de la materia. Ahora bien, no conozco aquí los matices entre las dos palabras americanas empleadas, *blink* y *flick*.<sup>3</sup> Uno de los primeros que ha hecho filmes de parpadeo es Mc Laren. No sé la fecha, pero es Mc Laren quien realiza un film experimental muy bello

<sup>2</sup> Cf. P. A. Sitney, «Le film structurel», en *Cinéma, théorie, lectures*, op. cit.

<sup>3</sup> *Blink* significa parpadeo y *flick*, movimiento rápido o latigazo.

con procedimientos de parpadeo que se llama *Blinkity Blank* Literalmente, «el vacío parpadeante». Creo que *blank* es «el vacío». Pero es un vacío muy especial, ¿no? Es una especie de vacío zen. Y luego está Tony Conrad, que ha hecho un film que se llama *El ojo del conde Flickerstein*<sup>5</sup>, es decir «el ojo del conde parpadeante». Esta sería la segunda dirección.

Tercera dirección: sustituir el espacio de la percepción por un espacio plano, un espacio granuloso, granular, sin profundidad. ¿Obtenido cómo? Obtenido por un procedimiento muy simple, por una serie de refilmaciones, por un sobre-registro de las imágenes proyectadas sobre la pantalla.

Comprendan que existen todo tipo de procedimientos, extraigo estos tres como particularmente importantes en el cine experimental o, en el sentido de Sitney, en el film estructural. Estos tres procedimientos, que animan tantos filmes experimentales americanos, nos permiten quizás comprender mejor lo que era anunciador en *El hombre de la cámara* de Vertov y lo que al mismo tiempo todavía estaba allí como una especie de procedimiento aislado.

¿Saben que todo esto se está volviendo a proyectar? Habría que ir a ver a los grandes del cine estructural americano. Se vuelven a pasar, o al menos deberían volverse a pasar en Beaubourg, pero en Beaubourg están en huelga; estaban programadas. Pero vi que hay otros lugares donde se las proyecta. Tienen, en particular, a uno de los más grandes del cine estructural, del que hablaremos más tarde, Michael Snow. He visto que se volvía a dar a Michael Snow. Aquellos que no lo vieron, vayan, todo esto se volverá nítido.

Tomo prestado de Sitney una especie de descripción de un film que me gusta mucho, la reseña de un film de Landow, *Bardo follief*. Landow es también uno de los grandes del cine estructural. Esto es lo que nos dice Sitney, es como una especie de resumen de todo lo que acabo de decir mal, pero un resumen concreto: *El film comienza con una imagen impresa en bucle -bueno, supongan que la imagen es un fotograma— de una mujer flotando con un salvavidas y que nos saluda en cada recomienzo del bucle*. Este es el primer momento. Les hablé de esto la última vez. Les decía que no es por azar que todo esto comience por la imagen acuática. Puede ser considerado como un guiño, puesto que me parece que en este film vamos a asistir al pasaje singular desde una imagen acuática hacia una imagen típicamente gaseosa. *El film comienza con una imagen impresa en bucle de una mujer flotando*

<sup>4</sup> Norman McLaren, *Blinkity Blank*, 1955.

<sup>5</sup> Tony Conrad, *The eye of Count Flickerstein*, 1966.

<sup>6</sup> George Landow, *Bardo Follies*, 1967.

*con un salvavidas y que nos saluda en cada recomienzo del bucle. Después de aproximadamente diez minutos... -evidentemente comienza a hartar- (existe también una versión más corta)... (risas) —vayan a ver esa— (...) Después de aproximadamente diez minutos el mismo bucle aparece dos veces en el interior de dos círculos sobre fondo negro —ven que ya no es un fenómeno de sobreimpresión, sino de yuxtaposición-, (...) Luego de un instante aparecen tres círculos. La imagen del film en los círculos empieza a quemarse... Es decir, quema del fotograma, se registra la quema del fotograma. Es una etapa fundamental. (...) provocando la expansión de un moho borboteante con dominante naranja. Y ese es ciertamente el pasaje del estado líquido de la imagen al estado gaseoso. No invento, es todo literal. Es por eso que Landow es el más grande, ¿no?... ¿Dónde estoy? La imagen del film en los círculos empieza a quemarse provocando la expansión de un moho borboteante con dominante naranja. La pantalla entera es llenada por el fotograma en llamas que se desintegra en cámara lenta en un «flou» extremadamente granuloso. Evidentemente la refilmación asegura ya el espacio granular. Está todo en *Bardo follies*, ¿no? Otro fotograma arde... Ya se presiente, va a quemar todo (risas) Otro fotograma arde, toda la pantalla palpita de celuloide que se derrite. ¡Ah, eso es bello! Todo ese efecto ha sido obtenido probablemente por varias series de refilmación sobre la pantalla. El resultado es que la propia pantalla parece palpar y consumirse. La tensión del bucle desincronizado se mantiene a lo largo de este fragmento en el que la propia película parece morir. Luego de un largo momento —es el último— la pantalla se divide en burbujas de aire en el agua, filmado mediante un microscopio con filtros coloreados, de un color diferente a cada costado de la pantalla. Mediante cambios de distancia focal, las burbujas pierden sus formas y se disuelven entre sí y los cuatro filtros coloreados se mezclan. Finalmente, alrededor de cuarenta minutos después del primer bucle, la pantalla deviene blanca<sup>7</sup>. Final del film.*

Entonces, si combinamos lo que vimos la última vez en el final y lo que acabo de decir ahora, ¿de qué se trata? Se trata ciertamente de construir con el cine lo que se podría llamar una percepción molecular. El elemento genético de la imagen-movimiento será él mismo captado en una percepción molecular, que es como una especie de equivalente de una micropercepción, de lo que llamaba, por oposición a las imágenes líquidas, una percepción gaseosa. ¿Por qué percepción gaseosa o percepción molecular son lo mismo? Lo he dicho. Debo decir que evidentemente no se trata de una metáfora. Es lo mismo porque, una vez más, a diferencia del estado líquido y del estado

<sup>7</sup> P. A. Sirney, «Le film structurel», op. cit., p. 348.

sólido, un estado gaseoso es el estado en el que las moléculas disponen de una libre trayectoria, de un libre recorrido medio.

Ahora bien, estos procedimientos que alcanzan una percepción molecular —el bucle, el espacio granular, el fotograma tratado como molécula cinematográfica— son comparables con cosas que pasaban a la vez en otras artes, quiero decir en pintura y en música. Quizás en pintura habría que remontarse aún un poco atrás, pero no tanto, para encontrar el famoso «espacio granular» que reivindican algunos americanos. A saber, el espacio puntillista de Seurat. Y vemos tipos del cine estructural que conocen muy bien a Seurat y que piensan obtener, a través de su procedimiento de refilmación, una especie de espacio granular. O bien lo que sucede en música también en la misma época: un procedimiento musical que es el de los bucles, con posibilidad de servir como intervalos y de ponerlos en juego de tal manera que puedan obtenerse sobreimpresiones, superposiciones de dos momentos diferentes de la serie. Richard Pinhas pretende decir algunas palabras sobre los procedimientos de bucles hoy en un músico como Fripp. Verán que existe una especie de analogía entre el procedimiento de los bucles sonoros y el procedimiento de los bucles cinematográficos.

Ahora bien, diré entonces que es esta percepción molecular la que nos da, a la vez, el elemento genético de la imagen-movimiento y aquello que llamábamos el ojo no humano, la percepción no humana.

Y del mismo modo que hace un momento podíamos decir que gracias a todas las tentativas del cine estructural americano éramos más sensibles, quizás, a lo que había de extraordinario en la tentativa de Vertov, en *El hombre de la cámara*, ¿no habría que decir todavía algo más? A saber, que aquello que ahora nos sensibiliza con esas tentativas del cine estructural americano es el advenimiento de un nuevo tipo de imagen, la imagen-video. Y por una razón muy simple. No pretendo aquí desarrollarlo, puede ser que Richard Pinhas dé indicaciones sobre esto. Si definimos muy groseramente la imagen-video como no siendo ya una imagen analógica, sino como una imagen codificada, como una especie de imagen digital, lo primero que define, que caracteriza a la imagen-video es que actúa sobre un número de parámetros infinitamente más grandes. En suma, los procedimientos de la imagen-video serían una confirmación del mismo linaje. Pero en tanto volveremos a encontrar la imagen-video más tarde, me detengo de inmediato.

A fin de cuentas, todo esto también está en relación con muchas cosas que se hacían en pintura respecto a los espacios granulares. Quiero decir, no es seguro, pero se trataría de una especie de iniciación, una iniciación

prodigiosa, del mismo tipo que la de Vertov. Y la etapa actual, en la que algunos -no todos— intentan reconstruir los espacios granulares, es fantástica.

Hemos hablado un poco de ello el año anterior, particularmente de aquellos que pintan del revés o sobre materiales especiales como tarlatana. Existe ahí la constitución de un espacio granular muy interesante.

Y lo que decía no está solamente en relación con lo que pasa en las demás tu tes. Está evidentemente relacionado con movimientos del espíritu, si se los puede llamar así. Es muy difícil disociar de derecho -no digo de hecho, ya que 110 importa si están drogados o no, eso 110 tiene mucho interés— ciertas experiencias ligadas a la droga, de las más bellas experiencias ligadas al budismo, al budismo zen. ¿Por qué? No es difícil. Habría que retomar desde ese punto de vista el film de Michaux<sup>8</sup>. Pero en fin, en el cine americano llamado estructural las experiencias de drogas han tenido un papel activo. ¿Por qué? Es que la droga o el zen... es mejor el zen... (*risas*) pero alcanza ya con la filosofía... son ciertamente la ascensión hacia una percepción molecular, que sería al mismo tiempo el elemento genético de la percepción. ¿En qué sentido?

Tomo el libro clásico para todo esto, ese libro que me interesa mucho, que en un momento tuvo tanto éxito, el libro de Castañeda<sup>9</sup> sobre su iniciación con los alucinógenos por el brujo indio, el buen brujo. ¿Qué retengo de ello? Lo que me interesa es exactamente lo mismo. ¿Cuál es la lección del gran brujo? En primer lugar, primera gran proposición: «No habrás hecho nada si no llegaste a detener el mundo». ¡Vaya, detener el mundo! Hace falta que detenga el mundo. Bien, de acuerdo. ¿Qué quiere decir «detener el mundo»? Ustedes lo presienten, extraer el fotograma de la imagen-movimiento media... Pero no es eso lo que quiere decir, ahora hablamos de otras cosas. ¿Qué quiere decir detener el mundo? Según el gran brujo indio quiere decir acceder al no hacer. ¡Vaya, es preciso quebrar el hacer! Es preciso impedirse hacer. Quebreemos el hacer, accedamos al no hacer, paremos el mundo.

¿Qué es el no hacer? El hacer es la imagen subjetiva. Recuerden, son cosas que vimos con Bergson. La relación acción/reacción, percepción subjetiva: «Es la percepción que consiste en captar la acción virtual de la cosa sobre mí y mi acción posible sobre la cosa». La percepción subjetiva es el hacer. ¿Qué es detener el hacer? Es acceder a otro tipo de percepción. He aquí el primer tema, detener el mundo.

<sup>8</sup> Henri Michaux, *Images du monde visionnaire*, 1963.

<sup>9</sup> Carlos Castaneda, *Las enseñanzas de Don Juan*, FCE, Mexico, 1997.

### La imagen-percepción.

Segundo tema. Llegaron a detener un poco el mundo en vuestra percepción. Ven bien que se trata de una especie de esfuerzo por sobrepasar la imagen-movimiento. ¿Pero por qué hacerlo? O más bien, ¿por qué no hacer? Y bien, el primer fenómeno que se les ofrece ya como una inmensa recompensa es el increíble agrandamiento de las cosas. Literalmente las cosas se agrandan, devienen primeros planos. Observan un rostro, no bajo la experiencia de la droga que es siempre miserable, sino en la iluminación del zen, y lo aprehenden en una dimensión colosal.

¿Qué interés tiene esto? Un interés prodigioso. Es que en ese momento la cosa se agujerea. Cuánto más grande, más agujereada. Sólo accederán a la percepción molecular, si desembocan en el agujero de cada cosa. La imagen-video es fácil de agujerear. Todo esto forma una especie de conjunto. Es preciso que capten la cosa, como dice Castañeda, en función de una trama. La trama de cada cosa. La cosa está agujereada. Cuando han detenido el mundo, la cosa se ha agrandado, ha revelado sus agujeros. Y los análisis de Castañeda, que incluso son bellos literariamente, son sobre la percepción molecular del agua, la percepción molecular del aire, la percepción molecular del movimiento. Y cada vez «percepción molecular» quiere decir haber detenido el mundo, obtener este agrandamiento de la imagen y captar sus agujeros. El agua no está agujereada del mismo modo que el aire, un rostro no está agujereado del mismo modo que otro. Ustedes no saben cómo está agujereada una cosa.

¿Qué es esto? Es exactamente el tema de los intervalos de movimiento: captar los intervalos en un movimiento que en la percepción ordinaria parece continuo. Captar los intervalos en un galope de caballo... ¡qué sabiduría! Solamente si han sabido detener el mundo, captarán sus agujeros. Una vez más, cada cosa tiene su manera de estar agujereada, no hay dos cosas que lo estén de la misma manera. Eso es el intervalo. A través suyo obtienen un mundo típicamente parpadeante. Parpadea en todas partes a ritmos diferentes. Es la vibración de la materia.

En tercer lugar, la operación más misteriosa. Las dos primeras se comprenden. Para la tercera hace falta, en rigor, un poco de magia. O es preciso haber llegado al estadio zen o estar en un estado que todo el mundo teme (*risas*). Última etapa: por esos agujeros hacen pasar las líneas de fuerzas. Líneas de fuerzas que son a veces líneas de luces que brillan en ese universo detenido. Y sobre estas líneas de fuerzas van a producirse los movimientos acelerados. Es el famoso montaje hiperveloz del cine estructural. Todo se encadena... Quiero decir, estos tres aspectos. Y es sobre estas líneas de fuerza, líneas que



pasan por los agujeros de las cosas, que el iniciado en Castañeda ve danzar al brujo, es decir lo ve dar saltos, saltos a una velocidad que supera cualquier velocidad concebible, lo ve saltar desde lo alto de la montaña a un árbol y luego saltar del árbol a la montaña, etc., etc.

Ven que podemos presentar estos tres aspectos en tres etapas de la experiencia zen o de la experiencia alucinógena. Y también en tres etapas de esa imagen-fotograma, de esta pareja fotograma/intervalo que constituye el elemento genético de la percepción y nos da al mismo tiempo otra percepción llamada «no-humana».

Bueno, ya casi he terminado esta historia de la imagen-percepción. Les recuerdo mi advertencia y les suplico realmente que me tomen en serio. ¿Quiere decir esto que el cine estructural va por delante de las otras formas que hemos visto precedentemente en este largo análisis de la imagen-percepción? Una vez más, no. Quiero decir que incluso si llamamos al cine estructural una forma de vanguardia, lo propio de una vanguardia es existir sin desenlace, es decir recibir sus desenlaces de otras cosas. Es preciso que exista, es necesario que haya personas que se consagren a hacerlo, es evidente. ¿Pero qué es más creador? Quiero decir que toda esta conquista de una percepción molecular y de un elemento genético sólo vale en tanto es reinyectado, sea en un cine de historias y narraciones -y las fronteras son tan flexibles que no hay tanta razón para atribuirle mucha importancia a estas categorías-, sea en todo caso en la imagen-movimiento. Quiero decir que si no la reinyectan, si no poseen el genio para efectuar la reinyección, el cine experimental puede esterilizarse en sí mismo. Al punto que habría que preguntarse: ¿quién es el más potente, quién es el más genial, aquel que se lanza en la vía experimental o aquel que reinyecta los datos experimentales en la imagen-movimiento?

Y tomo tres ejemplos. En primer lugar, Antonioni. ¿Qué pasa en ese cine en el cual, como es bien sabido, lo que cuenta más que los movimientos es aquello que el propio Antonioni presenta como su problema, los intervalos entre movimientos? Segundo ejemplo. Es un ejemplo que me dieron la vez pasada, porque yo no vi el film. ¿Qué es lo que pasa en *Persona*<sup>10</sup> cuando Bergman experimenta la necesidad de quemar un fotograma de un rostro y de refilmar? Tercer ejemplo: ¿qué pasa en el famoso paseo en bicicleta en *Sálvese quién pueda*<sup>11</sup>, de Godard?

<sup>10</sup> Ingmar Bergman, *Manniskoatarna*, 1966.

<sup>11</sup> Jean-Luc Godard, *Sauve qui peut (la vie)*, 1979.

¿Quién es creador? ¿Los experimentadores que, de ser necesario, son grandes cineastas, o los otros grandes cineastas que reinyectan? Quiero decir, ¿dónde está el máximo de invención? No hay razón para distribuir esto. No hay que decir simplemente que uno viene después del otro, que unos utilizan lo que los otros han encontrado. No es eso. Hay una especie de dirección, hay como líneas diferenciadas en la creación y en la invención. Yo diría que un intervalo de Antonioni es evidentemente tan importante como un intervalo experimental de Landow. De la misma manera, el fotograma que se quema en Bergman es tan importante como *Bardo follies*.

De modo que, habida cuenta de esto, y debido a que soy fiel y me preocupa mucho que sientan exactamente en qué punto estamos, resumo sencillamente lo que estimo son nuestras adquisiciones. Después de todo, no hemos hecho tantas. Corresponden a esta nueva parte que acaba de terminarse, a saber, la imagen-percepción como siendo uno de los casos de la imagen-movimiento. En efecto, recuerdan que según nuestro análisis la imagen-movimiento presentaba tres casos: la imagen-percepción, la imagen-acción y la imagen-afección. Acabo de terminar el análisis del primer caso. La imagen-percepción es, entonces, el primer tipo de imagen-movimiento. Quisiera resumir nuestras adquisiciones a través de nueve observaciones.

Primera observación. Lo que nos ha permitido organizar un análisis de la imagen-percepción —no era necesario pero resultó así para nosotros— es la distinción de dos polos de la percepción. A uno lo llamamos por convención —no teníamos razones para hacerlo— «objetivo». Era el régimen de la universal variación, la universal interacción de las imágenes. Es decir, todas las imágenes varían a la vez por sí mismas y unas en relación a las otras. Desde entonces se suprimía, para mí, el ridículo falso problema de que una percepción objetiva debería privarse del montaje. En absoluto, en absoluto. Esto resulta evidente si se comprende lo que quiere decir «objetivo», es decir, el lugar de la universal variación, de la universal interacción. Por otra parte, llamábamos «polo subjetivo» a la variación de todas las imágenes en relación con una imagen privilegiada, sea la de mi cuerpo, sea la del cuerpo de un personaje. Ese era nuestro punto de partida, nuestra primera nota.

Segunda observación. La idea de que, así definido lo objetivo y lo subjetivo, no dejamos de pasar de un polo al otro. En un sentido, a ese nivel nos cruzamos el problema campo/contracampo.

Tercera observación. Se podría plantear el siguiente principio: que cuanto más móvil es el centro de referencia subjetivo —puesto que la imagen subjetiva es la imagen relacionada a un centro de referencia, son las imágenes que

varían en relación a un centro— más pasará del polo subjetivo al objetivo. Ejemplo: las maravillosas imágenes de *Variete* de Dupont, en las que el centro de referencia subjetivo es un acróbata en movimiento y donde la visión del niño del circo, desde el punto de vista de tal centro de referencia dinámico, pasa ya a un régimen de la universal variación, es decir a un polo objetivo.

Cuarta observación. En estos pasajes constantes del polo objetivo al subjetivo y del subjetivo al objetivo ocurre como si se introdujera en el cine una forma específica de la imagen-percepción. Esta forma específica es la imagen semi-subjetiva, tal como la bautizó Jean Mitry. Y en efecto, el estatuto de la imagen semi-subjetiva nos invita a extraer una especie de naturaleza de la cámara definida como «estar-con». ¿En qué consiste el «estar-con» de la cámara? Se efectúa, por ejemplo, en el *travelling* de un circuito cerrado cuando la cámara ya no se contenta en seguir a un personaje, sino que se desplaza entre los personajes.

Quinta observación. Si se intenta dar un verdadero estatuto, un estatuto conceptual a esta imagen semi-subjetiva, será preciso lanzarse sobre una ocasión que me parece que es al mismo tiempo una de las tentativas teóricas excepcionales en el esfuerzo por pensar el cine. A saber, la tentativa de Pasolini; tentativa teórica excepcional en la medida en que culmina con un concepto. Esta vez intenté analizar, desde lo más cerca que pude, la imagen subjetiva indirecta libre. La imagen subjetiva indirecta libre remite a procedimientos técnicos precisos que ya no son los de la cámara que se desplaza entre los personajes, sino los que Pasolini define como el *zoom* -no hemos hablado aún de esto porque quiero guardarlo para más tarde—, el desdoblamiento de la percepción y el plano inmóvil o encuadre obsesivo, procedimientos que, según Pasolini, definen una dirección del cine. Por ejemplo, aunque no solamente, la del cine italiano después del neorrealismo, que tendría sus ejemplos privilegiados en Antonioni, en Bertolucci y en el propio Pasolini.

Sexta observación. En esta fase del análisis al que, si ustedes quieren, nos conduce Pasolini con esta nueva noción, surge ya algo decisivo: la idea de que la imagen-movimiento media del cine, en la que nos habíamos instalado desde el comienzo, tiende a diferenciarse según dos direcciones. Primera dirección: la percepción subjetiva de los personajes en movimiento, que salen y entran del cuadro inmóvil. Segunda dirección: la conciencia objetiva del cine por sí mismo bajo la forma del encuadre obsesivo. El peligro, si hubiera uno, es que esta conciencia de sí mismo del cine se presenta todavía desde un punto de vista teórico —no hablo del progreso práctico- como una conciencia idealista, si ustedes quieren, o como una conciencia estética pura.

#### La imagen-percepción.

Séptima observación. La conciencia fija del cine por sí mismo debe ser la del polo objetivo, es decir, la de la universal variación o la universal interacción. Es decir -y es muy simple en relación a la observación precedente- que esta conciencia no debe ser simplemente una componente de la percepción, sino que debe ser ella misma un objeto de percepción. Es en este sentido que habíamos encontrado en cierta dirección del cine la coexistencia de dos objetos de percepción, si se puede decir así: el objeto líquido como siendo a la vez objetivo y verídico; y el objeto sólido como subjetivo y parcial. Y en esta coexistencia de dos regímenes de la percepción -percepción líquida y percepción sólida— ya comenzaba a nacer lo que comienza a ocuparnos, es decir la posibilidad de una percepción molecular. En ese momento la conciencia-cine era, idealmente, «el agua que corre». Y nos había parecido que eso definía toda una escuela francesa de entreguerras. Ven hasta qué punto no progreso según la historia.

Octava observación. Un paso más. Era preciso que los dos polos de los que habíamos partido ya no fueran simplemente dos objetos polares de la percepción, como el objeto líquido y el objeto sólido, sino que fueran dos formas de percepción. Además, dos formas de las cuales una jugaría el rol de elemento genético en relación a la otra. Es decir que una juega el rol de microperecepción, de percepción molecular. Y nos pareció que esa era la dirección esbozada por Vertov y retomada por el cine estructural. Esta vez la imagen-movimiento se encuentra sobrepasada hacia la pareja fotograma-intervalo.

Novena y última observación. Una vez más, cuando resumimos nuestras adquisiciones no podemos evitar hacer como si hubiera una especie de progresión. Es obvio que no hay ninguna progresión y que si toman mis ocho niveles, las grandes artes creadoras se producen necesariamente cuando un nivel más evolucionado es reinyectado en un nivel anterior. De modo que lo que cuenta es el conjunto del esquema, sin que una dirección valga más que la otra.

¿Y qué nos dice el conjunto del esquema? Que la imagen-percepción es recorrida por una especie de historia, -no es *la* Historia- que la empuja a poner en cuestión la noción de imagen-movimiento. Desde el punto de vista de nuestro análisis, la imagen-percepción comienza por ser un tipo de imagen-movimiento. Pero sólo se desarrolla y sólo desarrolla sus polos en tanto tiende a sobrepasar la imagen-movimiento hacia otra cosa, hacia otro tipo de imagen. Y lo hace de dos formas. Esta es nuestra última observación. Primera forma: lo que va a elevarnos hacia otra realidad ya no es el movimiento, que es un intervalo entre posiciones en el espacio, sino

por el contrario el intervalo entre movimientos. Segunda forma: ya no es el movimiento cinematográfico el que es ilusorio en relación al movimiento real, sino que es el movimiento real y su trascripción cinematográfica los que son ilusorios en relación a un real-cine.

¡Qué activos! ¡Qué ganancias! ¿Qué nos queda? Es simple. Habrá que hacer lo mismo, el sueño sería llegar a hacer lo mismo, a condición de que no sea calcado, con la imagen-afección y con la imagen-acción. Y si llegamos a hacerlo, habremos agotado la imagen-movimiento. Más aún, no la habremos agotado. Ella nos habrá conducido a otro tipo de imágenes, ya que hay diez, cien, muchísimos otros tipos de imágenes distintos a la imagen-movimiento. Tenemos hasta el final de nuestras vidas... de la mía, quizás. Es perfecto.

Vamos a comenzar pronto con un nuevo tipo de imagen, luego de un pequeño descanso. Pero quisiera que Richard Pinhas hable de música, si se siente con ganas de hacerlo. Si no tienes ganas... ¡Peor para ti! Levántate, porque se escucha muy mal.

Richard Pinhas: *(Inaudible)*

Deleuze: Por otra parte, pienso de repente que en música es Várese el primero en haber invocado un estado gaseoso o al menos un estado químico. No cuenta en absoluto con los instrumentos técnicos que necesita para su música. Todas estas comparaciones son grotescas, pero no puedo evitar pensarlas. Me parece un poco la misma situación que la de Vertov en el cine. No se puede decir que la obra de Várese carezca de algo, pero de cierta manera hace algo que sólo podrá ser entendido cuando se disponga de instrumentos del tipo del sintetizador, que no existían en el momento en que lo hace. Y creo que hay más casos, hay muchos casos así. Creo que se podía amar y admirar a Várese en vida, ¿pero se podía comprenderlo plenamente? Seguramente hay quienes lo han entendido plenamente, lo han comprendido muy, muy rápido. Pero nosotros, el promedio de los oyentes, podemos comprender o entender de modo cierto a Várese sólo una vez que existe el sintetizador. Es muy curioso todo esto.

¿Quieres hablar muy brevemente y claramente, si es que se puede, sobre el procedimiento de los bucles y las superposiciones en Fripp? Eso ayudaría quizás a todo el mundo.

Richard Pinhas: *(Inaudible)*

La imagen-percepción.

Deleuze: Yo escuché a Fripp cuando vino a París. A mi modo de ver, era muy, muy bello. Finalmente tenemos allí nuestro tema: formar tramas. El procedimiento del bucle es formar tramas adecuadas y que varían según cada cosa, según cada par. Y el aspecto consciente que se fija, el aspecto «detener el mundo». Todo eso es esclarecedor.

Bueno, ¿están descansados? ¿No quieren descansar? Fuman demasiado... Ya no nos vemos... Los ojos pican... Vamos a resfriarnos. ¿No quieren cerrar la puerta? Me angustian las puertas abiertas...

Parte 4

## LA IMAGEN-AFECCIÓN

## XII

# Primer plano, rostro y afecto.

*26 de Enero de 1982  
Segunda parte*

Entonces continuamos, emprendemos una nueva parte. Vamos a estar ocupados ahora con un segundo tipo de imagen, la imagen-afección. Y de inmediato tengo ganas de decir una especie de fórmula que podría servirnos de referencia, aunque literalmente no podamos comprender en absoluto hacia dónde nos llevará. El hecho de que tenga ganas de decirlo ya es señal de algo. Mientras que para la imagen-percepción nos hizo falta mucho tiempo para tener una fórmula que bosquejara las cosas, aquí tengo de inmediato una especie de fórmula. Es muy simple, y tengo la impresión de que allí está el secreto: la imagen-afección es el primer plano y el primer plano es el rostro.

La imagen-afección es el primer plano y el primer plano es el rostro. Inmediatamente surgen todo tipo de problemas. A mí la fórmula me parece plenamente satisfactoria, casi no tengo ganas de decir otra cosa. Pero luego sentimos que existen todo tipo de objeciones posibles. Son tan evidentes... Sin embargo tengo la impresión de que la fórmula se sostiene frente a todas las objeciones. Eso es misterioso. Y de golpe nos damos cuenta de que esta fórmula, que parece tan simple, debe ser más complicada.

Hablo en principio de las objeciones. Objeción inmediata: existen muchos primeros planos que no tienen rostro. De acuerdo, existen muchos tipos de



primeros planos. ¿Pero qué quiere decir que el primer plano es el rostro? Implica que no me daría la misma satisfacción una fórmula que dijera «un primer plano del rostro». No es que el primer plano sea primer plano *del* rostro, es que el primer plano *es* el rostro. Entonces puede ser que la fórmula sea falsa, pero no se trata de eso. Lo que quiero decir es que su simpleza es falsa. Esta fórmula amenaza con arrastrarnos hacia caminos que son menos obvios de lo que parecen.

¿Cuál es nuestro problema? Lo que nos permitía ascender en nuestro análisis precedente de la imagen-percepción era que se había llegado a un criterio para conducir el análisis. Contamos con ese criterio desde el momento en que pudimos distinguir dos polos de la imagen-percepción, aunque nuestro análisis nos hiciera tomar esos polos en sentidos progresivos, que variarían según una progresión. Ustedes comprenden las condiciones del problema. No se trata de decir: «Bien, en la imagen-afección existen dos polos, uno objetivo y otro subjetivo». Si eso valía para la imagen-percepción, no vale para la imagen-afección. Vamos a necesitar una línea directriz de análisis completamente distinta.

Ahora bien, vuelvo a mi línea directriz. Estoy muy contento con ella. No es que sea una buena fórmula, ni que sea verdad, pero siento que en ella reside una verdad: «La imagen-afección es el primer plano y el primer plano es el rostro».

Y bien, un pequeño texto de Eisenstein<sup>12</sup>, que ha sido traducido en los *Cahiers du cinéma*, dice algo que me parece muy intrigante. Tomemos, dice, los tres grandes tipos de planos: plano de conjunto, plano medio y primer plano. Es preciso ver que no son simplemente tres tipos de imágenes en un film, sino tres maneras coexistentes en las que debe considerarse cualquier film, tres maneras de verlo. Cualquiera sea el film que vean, propone Eisenstein, es preciso que lo vean como si estuviese hecho únicamente en plano de conjunto, luego como si estuviese hecho únicamente en plano medio, y luego como si estuviese hecho únicamente en primer plano. Dice que es inevitable, porque el plano de conjunto es lo que remite al Todo del film, y cuando ven un film deben ser sensibles al Todo. Luego el plano medio es lo que remite a algo como la acción, la trama o la historia, y cuando ven un film hace falta que sean sensibles a la acción. Y el primer plano es el detalle, y cuando ven un film es preciso que sean sensibles al detalle. Nosotros diríamos algo un

<sup>12</sup> Sergei Eisenstein, *Au-delà des étoiles*, Union générale d'éditions, París, 1974, pp. 10-18.

poco distinto, pero que quiere decir lo mismo. Diríamos que el plano de conjunto es la imagen-percepción, el plano medio es la imagen-acción y el primer plano es la imagen-afección.

Luego apareció un tono crítico respecto del primer plano, un tono de crítico de cine más reflexivo. Como si se tuviera vergüenza de ese lirismo de los primeros cineastas. «Nosotros ya no lo hacemos, ¿no?». Hay allí una visión crítica del primer plano, inspirada a veces en el psicoanálisis, que supone o que sugiere que quizás el primer plano no deje de tener relación con la castración. Luego nos encontramos frente a un desenfreno por el primer plano -y ya no sabemos qué pensar— a tal punto que a cada hombre de cine se le han asignado los propios. Y más aún, mientras antes no se sentía ninguna necesidad de hablar de los actores, ahora habrá que considerarlos a veces como si un primer plano estuviese firmado conjuntamente por el autor del film y por aquel que presta su rostro. Por ejemplo, la pareja Marlene Dietrich / Sternberg. Es al nivel de los primeros planos que se producen las grandes parejas directores/actores o actrices. Pero es preciso salirse de esto.

Mi problema es si a partir de una fórmula tan discutible, «la imagen-afección es el primer plano y el primer plano es el rostro», vamos a poder extraer un método de análisis de la imagen-afección.

De allí mi primer punto. Es preciso que no puedan reprocharme el haberme dado todo en la fórmula. Parto entonces de un ejemplo que precisamente no es un primer plano de rostro. Es un primer plano que interviene todo el tiempo en la historia del cine, un primer plano de reloj. ¿Por qué es un primer plano? Bueno, porque es visto en plano grande, porque es visto muy de cerca, como decimos. De acuerdo, pero no se trata de eso. Esos primeros planos de reloj existen desde hace mucho tiempo en cine. Cito dos tipos de primeros planos de reloj, los de Griffith y los de Lang. En ambos existen muchos primeros planos de reloj. Los hay en otros. ¿Qué es un primer plano de reloj? Ven que no me pregunto qué es un reloj que puede estar en primer plano. Me pregunto qué es un reloj en tanto primer plano. Dos cosas. Por una parte, están las agujas. A veces evaluamos la hora, a veces el segundo... Diría de esas agujas que sólo valen en primer plano en tanto son susceptibles de moverse. Tienen un movimiento virtual, puesto que el primer plano puede sin dudas mostrarlas moviéndose pero también puede mostrarlas fijas. Pero aun cuando están fijas poseen un movimiento virtual. Tenemos mucho de qué hablar sobre el film de terror, porque tiene algo para decir en cuanto al primer plano. El film de terror ha puesto mucho en juego el instante infinitesimal antes de la hora fatal, antes de medianoche. Yo diría que en el primer plano-reloj las agujas son inseparables de

un movimiento virtual o de un micromovimiento posible. E incluso cuando se nos muestra primero un primer plano «once de la noche» y luego el primer plano «medianoche», nuestra emoción ligada al primer plano proviene del hecho de que, en cada lectura, animamos a la aguja con un movimiento que podremos llamar en última instancia un movimiento virtual o un movimiento molecular. Señalo que ese movimiento molecular o ese movimiento virtual no sería nada en el primer plano si no implicara una serie intensiva al menos posible, aun si no nos es mostrada, una serie en la cual la intensidad crece. Diré pues que se trata de micromovimientos en tanto entran dentro de una serie intensiva virtual, al menos virtual. Este es el primer aspecto del primer plano de reloj.

Segundo aspecto del primer plano del reloj, coexistente con el primero. Es una superficie receptora inmóvil, es una placa receptiva. O, si ustedes quieren, una unidad reflejante y reflexiva representada por el cuadrante y el vidrio. ¿Por qué es complementaria? Evidentemente es la unidad de los micromovimientos. En otros términos, es la unidad cualitativa de la serie intensiva representada del otro lado.

¡Es formidable, tenemos nuestros dos polos! Y lo que me da seguridad es que no los hemos calcado en absoluto de los dos polos de la imagen-percepción. Acabamos de encontrar dos polos del primer plano que no están en absoluto calcados de la imagen precedente y que valen por sí mismos. Los dos polos del primer plano son: por un lado, micromovimientos tomados en una serie intensiva; por el otro, unidad reflejante y reflexiva cualitativa.

¿Qué es un rostro? Un rostro es la complementariedad de una unidad reflejante y reflexiva y de un micromovimiento que determina una intensidad. ¿Eso es un rostro? Sí, es evidente que eso es un rostro. Llamaremos «superficie de rostrificación» a la unidad reflejante y reflexiva. Llamaremos «rasgo de rostridad» a los micromovimientos que entran en las series intensivas. Y diremos que el rostro es el producto de una operación de rostrificación por la cual la unidad reflejante y reflexiva subsume, se apropia de los rasgos intensivos que devienen desde entonces rasgos de rostridad. Y eso es un rostro: unidad cualitativa/serie intensiva.

Y eso es un primer plano. ¿Qué es un primer plano? Un primer plano no es necesariamente un primer plano de rostro, pero es forzosamente un rostro. Un primer plano opera la rostrificación de lo que presenta. El primer plano del reloj opera la rostrificación del reloj. ¿Qué quiere decir eso? Quiere decir algo muy, muy simple: que extrae del reloj los dos aspectos correlativos y complementarios: la serie intensiva de los micromovimientos y la unidad cualitativa reflejante.

Y es evidente que esos son los dos aspectos del rostro, pues ¿qué hace un rostro? Dos cosas, no puede hacer más que eso. Un rostro siente y un rostro piensa en. ¿Qué quiere decir «un rostro siente»? Quiere decir que desea o, lo que es igual, que ama y odia. El rostro ama u odia, o ambos a la vez, como se nos dice a menudo. Es decir, pasa por una serie intensiva que crece y decrece. Y el rostro piensa en, piensa en algo. Este ya no es el polo-deseo, es lo que podríamos llamar el polo-admiración. El rostro admira. ¿Por qué digo esto? Puede ser que más tarde se comprenda, pero los ingleses tienen una palabra que nos conviene -los franceses por desgracia no la tienen-. Lo digo con mi mejor acento: *I Wonder*. *I Wonder* es «yo admiro» pero también «yo pienso en». Del lado del rostro como unidad cualitativa reflejante y reflexiva diría que se trata tanto de «yo admiro» como de «yo pienso en». Del otro lado, es «yo deseo», yo amo u odio, es decir, recorro una serie intensiva, crezco y decrezco.

El rostro posee entonces dos componentes que son los del primer plano.

Por una parte, un componente que llamaremos rasgo de rostridad; los rasgos de rostridad son los movimientos en el lugar, los movimientos virtuales que recorren un rostro constituyendo una serie intensiva. Por otra parte, posee un contorno bajo el cual es unidad reflejante y reflexiva.

Un ejemplo de cine: un hombre entra de noche a su casa agotado por un largo trabajo. Abre la puerta, arrastra sus pies. Su mujer lo mira y él le dice, hosco: «¿En qué piensas?». Ella le responde: «¿Qué te pasa?». Va de un polo al otro. «¿En qué piensas?» es el polo comunicante y reflexivo: ¿qué es esta cualidad que tienes sobre el rostro, qué cualidad emana de tu rostro? Y la otra responde «¿Qué tienes?» «¿Qué es esa extraña serie intensiva que te recorre ascendiendo y descendiendo?» A partir de un comienzo tan bueno se entabla la escena conyugal, toda en primer plano.

Estos dos aspectos del rostro ya existían en pintura. Y existían de modo tan pronunciado que leo -o releo, pues lo necesité el año anterior por razones completamente distintas— un texto de Wölfflin sobre la evolución del retrato del siglo XVI al XVII. Otra vez, no atribuimos aquí ningún progreso. Escogamos un retrato del tipo Durero, o incluso del tipo Holbein. Es el primer tipo de retrato: *Establece su forma con la ayuda de un trazo seguro y categórico. El contorno del rostro progresa —ven, es el rostro contorno— de las sienes al mentón en un movimiento continuo y ritmado mediante una línea regularmente acentuada. La nariz, la boca, el borde de los párpados están dibujados con un solo trazo envolvente, con una línea continua envolvente. La toca -sombrero— pertenece a ese mismo sistema de pura silueta. Incluso para la barba el artista ha sabido encontrar una expresión homogénea. Aunque a veces está modelada*

a pinceladas, depende absolutamente del principio de la forma palpable<sup>13</sup>. Es entonces la línea continua que hace contorno y que en ese sentido remite al tacto no menos que al ojo. Es el rostro-contorno o el rostro cualitativo, unidad reflejante y reflexiva.

Otro tipo de retrato. En perfecto contraste con aquella figura, he aquí un rostro de Lievens, contemporáneo de Rembrandt. Toda la expresión que es negada al contorno posee su sede en el interior de la forma: *Dos ojos sombríos de mirada viva, una ligera vibración de los labios, aquí y allá una línea que brilla para luego desaparecer. En vano buscaríamos los largos trazos del dibujo lineal. Algunos fragmentos de línea señalan la forma de la boca, un pequeño número de trazos dispersos la de los ojos y cejas. A menudo el dibujo se interrumpe completamente. Las sombras que figuran el modelado ya no tienen valor objetivo. En el tratamiento del contorno de la mejilla y del mentón parece que todo está hecho para impedir que la forma se convierta en silueta, es decir que pueda ser descifrada con la ayuda de líneas*<sup>14</sup>. Es el rostro conducido del lado de su otro polo: los rasgos de rostridad. El retrato estará constituido por rasgos discontinuos de rostridad y ya no por una línea envolvente que hace contorno.

Entonces la pintura ya nos lo confirma: los dos aspectos correlativos del rostro son, por una parte, los rasgos de rostridad dispersos de manera que constituyen una escala intensiva, y por otra, la línea contorno que hace del rostro una unidad cualitativa.

Cada vez que una cosa se vea reducida a esos dos polos de tal manera que estos coexistan y reenvíen uno al otro, podrán decir que ha habido rostrificación de la cosa. Y verán con asombro y con sorpresa que se encuentran frente a un primer plano. De allí que ya puedan decir no que hay primer plano del rostro, sino que el primer plano es el rostro, no hay más rostro que el primer plano. Y cuando el primer plano se apropia de algo que no es el rostro, es para rostrificarlo.

Es lo que Eisenstein comprendió, ciertamente de una manera oscura, cuando comienza un texto célebre y admirable<sup>15</sup> diciendo que el verdadero inventor del primer plano es Dickens, cuando este comienza otro texto cele-

<sup>13</sup> Cf. Heinrich Wölfflin, *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Espasa-Calpe, Madrid, 2007, pág. 76 (en realidad la descripción es de un retrato de Aldegrever, cercano a Durero y a Holbein).

<sup>14</sup> *Idem.*

<sup>15</sup> Cf. Sergei Eisenstein, «*Film form: Essays in Film Theory*», H. M. Harcourt, 1969, pág. 195 y sig.

bre<sup>16</sup> diciendo *Quien empezó fue la olla*. Hay allí en efecto un primer plano que todo el mundo reconoce, un primer plano Griffith. Pero nosotros podemos añadir: ¿qué produce el primer plano y por qué lo es? Es una rostrificación de la olla, por eso es un primer plano.

Sienten que estamos buscando nuestro tema, todavía no hemos comenzado realmente. Amontonamos confirmaciones, datos, materiales, siempre sobre estos dos polos del rostro. Es por eso que insisto enormemente en que no se trata de un calco de los dos polos precedentes de la imagen-percepción. Estamos hallando dos polos propios al rostro, es decir a lo que se revelará como la imagen-afección. Pero aún no lo he explicado. Todo esto es complicado, es necesario ir muy sigilosamente.

Tomemos una secuencia que conlleva primeros planos. Pienso en una larga secuencia. A veces me veo forzado a citar filmes que no he visto. A veces los vi, pero no cambia nada. Hablo de *Lulú* de Pabst<sup>17</sup>, del espléndido final en el que Lulú encuentra a Jack el destripador y va a morir. El guión de *Lulú* de Pabst ha aparecido en inglés. Lo leí con el diccionario, y esto es lo que aparece al final. Introduzco algunas divisiones porque el guión técnico no está señalado. Es el encuentro de Lulú y Jack el destripador. Se encuentran abajo, pero tomo el momento en el que Jack está en la sórdida habitación de la pobre Lulú. Es una impactante escena de distensión, con primeros planos de rostro. Ambos están distendidos, se admiran uno al otro, se sorprenden, juegan... Y aparece la palabra inglesa *wonder*. Y Lulú juega con sus bolsillos, le pide dinero, pero él no tiene, y eso no importa. Es un gran momento de dulzura. Como si Lulú hubiera recobrado toda su juventud, toda su frescura. Lulú registra los bolsillos de Jack el destripador y saca una ramita de muérdago que le acaba de dar una mujer del ejército de salvación. Y Lulú da unos golpecitos sobre el muérdago y lo apoya sobre la mesa. Y los rostros están felices y distendidos. Ese es el primer momento. Yo diría que es el primer polo del rostro. Lulú está incluso muy traviesa, piensa en algo, da golpecitos con el muérdago. Pasa del primer *wonder*, «admirarse», al segundo *wonder*, «tener un pensamiento». Escena encantadora. ¡Dios mío! ¿Por qué no quedó todo así? Pues todo esto debía terminar mal.

Segundo momento. Lulú ha encendido la vela sobre la mesa y él ve el cuchillo de pan que brilla. Detengámonos sobre este segundo movimiento. Conocemos en la historia del cine un cierto número de primeros planos de

<sup>16</sup> Charles Dickens, *El grillo del hogar*, Espasa Calpe, Bs. As., 1944.

<sup>17</sup> Georg Wilhelm Pabst, *Die Büsche der Pandora*, 1929.

rostro, ahora diría más bien primeros planos-rostro, que son célebres porque fueron particularmente audaces: la sucesión de un primer plano de rostro y de la imagen posterior, aquello en lo que el rostro pensaba. Cuentan las historias del cine que al comienzo eso hacía literalmente lanzar gritos, porque como asociación era visualmente dura. Un primer plano de rostro y luego se hacía el encadenamiento con las imágenes siguientes. Simplemente sucedía que en las imágenes siguientes se ve aquello en lo que el rostro pensaba. Ese es un gran truco de Griffith. En un ejemplo célebre, Griffith realiza un primer plano del rostro de una joven mujer que piensa en algo -ven, es siempre el polo «pensar en algo»— y luego la imagen de su marido, en un lugar completamente distinto. Traducción: ella piensa en su marido. Fritz Lang ha utilizado también este procedimiento: primer plano de rostro y encadenado con aquello en lo que el rostro pensaba. Bueno, dejamos esto de lado.

Ahora tenemos el mismo procedimiento, pero mucho más lógico: se comienza por hacer un primer plano de aquello en lo que el personaje va a pensar. Primer plano del cuchillo y rostro de Jack el destripador que ya muestra el terror. ¿Ven? Se comienza por mostrar el objeto de su pensamiento y luego se muestra el primer plano-rostro.

Esto sucede muy, muy a menudo en el cine. Hay un muy bello caso que me gusta mucho en la historia del cine. No digo que me gusta ese film, digo que me gusta mucho ese momento. Es *El asesino vive en el 21*, de Clouzot<sup>18</sup>. Es el momento en el que está la cantante. Mientras canta, hay de repente un primer plano de tres rosas... o tres flores. Después... no sé, no recuerdo... tres velas. Habría que volver a ver el film, pero hay toda una sucesión de primeros planos: tres flores, tres velas, un grupo de tres personas que la escuchan. Luego volvemos a ella... y rostro: comprendió todo. Se va de la cosa que ella capta a lo que piensa con su rostro. ¿Y qué piensa? Comprende todo, comprende que el asesino que ha buscado no es una sola persona sino tres personas a la vez. Se trata del mismo procedimiento.

Ven entonces, pueden hacerse los dos procedimientos en el rostro-pensamiento. Primero el rostro y luego encadenar con aquello en lo que el rostro piensa o, por el contrario, el objeto es captado primero como aquello en lo que el rostro piensa y el rostro es captado después. Con la bisagra del cuchillo de pan, que se impone a Jack el destripador. Él capta el cuchillo -se trata de su pensamiento—, y se vuelca hacia el otro polo del rostro-primer plano, puesto que -tercer momento- a partir de ese terror inicial al captar

<sup>18</sup> Henri-Georges Clouzot, *L'assassin habite au 21*, 1942.

el cuchillo, su rostro va a recorrer, como se dice bien en el guión, todos los grados del terror hasta un paroxismo. Terminada la tranquilidad, la serenidad del rostro-pensamiento, del rostro-divertimiento, del rostro-admiración, del rostro-asombro de hace un momento, ha entrado en la terrible serie intensiva de los rasgos de rostridad. En efecto, allí vemos bien lo que es un rasgo de rostridad. Son todos los rasgos del rostro que escapan a la bella organización cualitativa del rostro pensante. La boca huye, se estira, los ojos salen de sus órbitas... Es como si los rasgos que hace un momento componían el rostro calmo tomaran autonomía. ¿Pero a qué precio toman autonomía? Al precio de entrar en una serie intensiva que hará estallar el rostro en un loco pánico de terror -todo esto nos servirá mucho para el cine de terror-. ¿Hasta qué momento? El guión lo dice muy bien: hasta el momento en que se resigna. Cuarto y último momento de esta secuencia, desde el punto de vista que nos ocupa, es decir, el de los primeros planos: Jack el destripador se resigna, sabe que no podrá luchar. Él acepta. ¿Qué acepta? Acepta el pensamiento. Vuelve al pensamiento bajo la forma de resignación. «Y bien, sí, el asunto está resuelto, voy a matarla». Y en ese momento vuelve a una distensión, es devuelto a la organización del rostro. Esta vez ya no bajo la forma del rostro inocente que admira, sino bajo la forma del rostro que recibe su destino. Es decir que el rostro ha cambiado de cualidad pero ha vuelto a su fase cualitativa. Y él se apodera del cuchillo y... no les digo cómo termina porque... es demasiado triste.

Bueno, he aquí que nos hemos dado material para justificar que el rostro es el primer plano. Hemos avanzado un poco. Pero no hemos justificado en absoluto la primera parte de la fórmula: la imagen-afección es el primer plano, y por tanto el rostro. Les propongo que este sea nuestro último esfuerzo de hoy, porque ya hicimos mucho.

Añado sin embargo, para conservar mis adquisiciones: ¿qué saben hacer los grandes actores, y sobre todo las grandes actrices de primeros planos y los grandes directores de primeros planos? Es el único momento en el que hay una colaboración entre el actor y el director. Es evidente que lo que digo vale solamente para el cine. ¿Qué sabe hacer un gran director de primeros planos? No es fácil. Toma un primer plano y va a mostrar, a veces en un orden, a veces en otro, el rostro que primero piensa en algo y que luego siente algo o a la inversa. Pero es cierto que no se puede hablar de un primer plano Sternberg o de un primer plano de tal sin añadir el nombre de la actriz. Para aquellos que han vuelto a ver recientemente ese film muy bello, *Pandora*,



de Lewin<sup>19</sup>, hay allí un primer plano Ava Gardner -una gran especialista en primeros planos— que es muy formidable. Ella comienza por ponerse en los brazos del hombre que ama, el holandés errante. Y en ese momento inclina su rostro, y basta que vean el primer plano de ese rostro para decir que es la unidad reflejante que expresa una sola cualidad: el amor. Y el contorno del rostro es de una pureza, de una belleza... De golpe una pequeña nada, un pequeño juego de los labios y de los ojos, y ustedes no pueden evitar decirse: «¡Vaya, piensa en algo!». Pasó de un plano al otro, ya no es el mismo tipo de rostro, hubo una reorganización. Un pequeño extremo del labio ha enfilado fuera de la organización cualitativa. ¿En qué piensa? Piensa que ya no existe problema para ella y que va a dar su vida para la redención del alma del holandés errante. Eso es un pensamiento.

Bueno, tienen entonces primeros planos con dominante «el rostro piensa en algo» y primeros planos con dominante «el rostro atraviesa una serie intensiva». Más aún, ¿no podría decirse que en los inicios del gran cine han existido dos grandes polos, el polo Griffith y el polo Eisenstein? ¿No hay un polo Griffith y un polo Eisenstein en el principio del cine?

Si uno se pregunta cuál es el aporte de Griffith cuando impone el primer plano en el cine, la respuesta es simple: es quien hace los más bellos rostros-contornos. Tan rostros-contornos que a menudo se encuentran rodeados de un ocultador. En el primer plano de Griffith hay un ocultador en medio del cual está el rostro. Todo el resto está en negro. No se puede marcar, subrayar mejor el rostro como contorno, más allá de que en las imágenes siguientes se descubra lo que ese rostro percibe o aquello en lo que piensa. Yo diría que con Griffith se forma el primer plano-rostro como unidad cualitativa reflejante y reflexiva. ¿Y qué es lo más bello que puede reflejar<sup>20</sup> un rostro, incluso si es trágico? Voy a decirlo: lo que refleja es el blanco o el hielo. Primer plano de Griffith y Lilian Gish con las pestañas escarchadas. Es Eisenstein quien dice que Griffith comprendió que el aspecto helado de un rostro podía remitir tanto a la cualidad física de un mundo como a la cualidad moral de una atmósfera; que el rostro podía expresar el hielo para lo mejor y para lo peor, que expresa el blanco, el blanco del hielo o del amor. Ese sería el polo Griffith.

<sup>19</sup>Albert Lewin, Pandora y el holandés errante [*Pandora*, 1950],

<sup>20</sup> El verbo en francés, *réfléchir*, es tanto reflejar como reflexionar, como pensar en. Aquí son atinentes todas las traducciones. Así que elegimos en cada caso la que se ajusta más al hilo argumental.

¿Y cuál es el aporte fantástico de Eisenstein, qué inventó realmente? La serie intensiva de los rostros, valiendo cada uno por un rasgo de rostridad, tenderá con él hacia un paroxismo demente. La próxima vez intentaremos decir en qué sentido ha inventado eso.

Todo esto está muy bien, pero ¿qué es la afección? Es lo último que me ocupa hoy. Me la di, la presupuse desde el comienzo. Amontóné material para justificar la identidad rostro/primer plano, pero mi identidad no era doble, era triple. ¿Por qué eso es también la afección? Habría que llegar allí con la misma certidumbre. ¿Qué es una afección? A fin de cuentas, el rostro no es un problema de los filósofos. Puede serlo, pero no es su problema principal. El primer plano no es en absoluto su problema. En cambio, la afección sí lo es. Entonces puede ser que los filósofos tengan algo que decirnos sobre la afección. Son especialistas.

¿Qué es la afección? Si no han perdido de vista a Bergson, y si les gustó, quizá recuerden la definición que proponía. Bergson lanzaba su fórmula espléndida: «una afección es una tendencia motriz sobre un nervio sensible.» ¿Qué más bella y mejor definición del rostro que esta? Si quieren una verdadera definición del rostro no es aquella que yo acabo de intentar dar, porque creo que es verdadera pero no es bella. En cambio, Bergson dice lo mismo de una manera bella. Veremos que se trata de lo mismo. ¿Qué quiere decir «una tendencia motriz sobre un nervio sensible»? Bergson dice que eso es una afección. Lo hemos visto, hago una vuelta atrás muy rápida, no es complicado. Quiere decir que en esas imágenes muy particulares no hay reacciones y acciones que se encadenen inmediatamente, sino que existe un fenómeno de retardo. ¿Se acuerdan? Y bien, esas imágenes muy particulares o esos cuerpos muy particulares se han fabricado órganos de los sentidos. Es decir que en lugar de reaccionar con todo su organismo, en lugar de captar las excitaciones con todo su organismo, han delegado la recepción a ciertas partes. Es una gran ventaja. Se han fabricado órganos de los sentidos en lugar de reaccionar en conjunto. Se han fabricado ojos, una nariz, una boca, a través de una larga historia que es la de la evolución. Especializar ciertas partes del cuerpo en la recepción de las excitaciones poseía una gran ventaja. La ventaja era que gracias a esos órganos de los sentidos estaba permitido percibir a distancia, no esperar el contacto. ¿Pero cuál es el inconveniente? El inconveniente es que desde entonces inmovilizan ciertas regiones a las que delegan la recepción de las excitaciones. Inmovilizar regiones orgánicas, a menos que seamos una planta, es terrible para un viviente.

Si desglosamos ahora la definición de Bergson, volvemos a encontrar nuestros dos aspectos del rostro. Los rasgos de rostridad, que remiten a una serie

La imagen-afección.

intensiva en el mismo lugar o a micromovimientos, son la tendencia motriz y sus movimientos virtuales. La superficie inmovilizada, la placa receptora, es el rostro comunicado, reflejante y reflexivo. De modo que la definición de Bergson es indisolublemente una definición de la afección y —podemos añadir ahora— una definición del rostro. Aunque no lo supiera, estaba definiendo el rostro mejor de lo que jamás se lo había definido. Después de todo, no es por azar que nuestros órganos de los sentidos estén localizados sobre lo que llamamos el rostro —salvo nuestras manos que son muy rostrificables y que, entre paréntesis, forman mucho el objeto del primer plano— .

¿Y qué tiene que ver esto con la afección? Es que nuestro rostro, mentiroso o no, expresa las afecciones que tenemos o que fingimos tener. Es incluso el medio más cómodo para expresar las afecciones, sea involuntaria, sea voluntariamente. ¿Y por qué el rostro expresa afecciones? ¿Por qué es una función del rostro ser la expresión de las afecciones?

Dejamos entonces a Bergson y saltamos a un gran texto de filosofía, el *Tratado de las pasiones* de Descartes. Allí hay ciertos artículos —está dividido en artículos— en los que aparece la pregunta ¿por qué existe un lazo entre las pasiones y el rostro? Nos detenemos aquí.

## XIII.

### El *Tratado de las pasiones*. Los polos del rostro en Griffith, Eisenstein y el expresionismo.

2 de Febrero de 1982

Recuerdan que hemos comenzado el análisis del segundo tipo de imagen-movimiento, que habíamos definido como la imagen-afección. Es un orden arbitrario. La imagen-percepción se había terminado y pasamos a la imagen-afección.

Si intento resumir, lo que adquirimos la última vez consistiría en lo siguiente. De una manera todavía muy confusa aún, tenemos la impresión de que la imagen-afección es el primer plano y el primer plano es el rostro. Lo que implica, una vez más, que el primer plano no sea primer plano *del* rostro. Lo sentíamos confusamente, pero era confuso porque aún no lo habíamos justificado.

La imagen-afección es el primer plano y el primer plano es el rostro. Y habíamos partido de un análisis muy simple que consiste en descubrir algo así como dos polos, tanto del primer plano como del rostro. Y esos dos polos eran por un lado rasgos materiales que se llamaban por comodidad, para buscar una fórmula capaz de agrupar esos fenómenos, rasgos materiales de rostridad susceptibles de entrar en una serie intensiva —por ejemplo, todos los grados del horror—. Estos rasgos de rostridad capaces de entrar en una serie intensiva pueden comprometer diferentes órganos, por ejemplo, un rasgo del ojo, un rasgo de la nariz, un rasgo de la boca. Pueden constituir una serie intensiva o una gradación, entendiéndose a su vez serie intensiva en el sentido de un

crecimiento o de un decrecimiento. Esc era el primer polo del rostro. El segundo polo del rostro era la unidad cualitativa de una superficie reflejante. Y ambos, la serie intensiva de rasgos de rostridad y la unidad cualitativa de una superficie reflejante, son estrictamente complementarios. Son realmente los polos vivientes del rostro, que implican evidentemente una tensión polar, tensión por la cual siempre existe el riesgo de que en un rostro los rasgos de rostridad fuguen, huyan, escapen a la organización cualitativa del rostro. Es eso incluso lo que se llamará un tic. El tic del rostro es precisamente el movimiento por el cual un rasgo de rostridad escapa a la organización reflejante y radiante del rostro. De golpe, algo que huye, la boca parte, un ojo se va, bascula... intenta escapar a la unidad cualitativa. Y en el otro polo de la tensión, el esfuerzo perpetuo del rostro como superficie reflejante por recobrar los rasgos de rostridad que, cual aves, intentan constantemente irse, huir. En otros términos, el rostro es en sí mismo un animal.

Esos eran entonces nuestros dos polos. Y yo decía que lo primero en nuestro análisis es intentar fundar esta identidad entre el rostro y la afección, puesto que giramos perpetuamente alrededor de tres términos que van a circular, que van a ser como una especie de círculo móvil: afecto<sup>1</sup>, rostro, primer plano. Entonces nuestra primera tarea, que había comenzado la vez pasada, era cómo hacer sentir esta identidad del rostro y del afecto. El afecto evidentemente atraviesa todo el cuerpo, concierne a todo el cuerpo; sin embargo existe una identidad entre el rostro y el afecto.

Había comenzado este primer tema apoyándome en la concepción bergsoniana del afecto, a saber: el afecto es una tendencia motriz que se ejerce sobre un nervio sensible. Creí encontrar allí los dos polos del rostro y fundar de ese modo una especie de comunidad sustancial entre el afecto y el rostro.

Luego buscaba en una dirección completamente distinta, mirando un texto muy curioso de otra época, del siglo XVII, el *Tratado de las pasiones* de Descartes. Dejémonos llevar un poquito. Olvidemos incluso por qué vemos este texto, es al concluir que se revelará por qué nos servimos de él. El *Tratado de las pasiones* es un texto muy curioso, muy bello. Entonces si esto les da a algunos de ustedes ganas de leerlo, será aun mejor. Descartes ofrece, como lo indica el título, su teoría de las pasiones, es decir, de los afectos. Y he aquí que distingue tres tipos de movimientos corporales internos -pero no hay que

<sup>1</sup>De ahora en más Deleuze c

pero queda aclaro aquí que los términos funcionan igual, y no corre en este caso la distinción, que Deleuze hace en otras partes de su obra, entre ambos términos.

creer nunca en lo que digo, hay que ir a verificarlo—. Subrayo rápidamente que Descartes —digo ciertamente lo mínimo— concibe las cosas de tal modo que la sangre que circula en el cuerpo posee partes muy sutiles. Las llama «espíritus animales». Observen que «espíritu» no designa en absoluto un alma o almas, sino partículas materiales. Estas partículas muy sutiles de la sangre, que están en movimiento por la circulación de la sangre, van a conmover el cerebro, pero de una manera puramente material. Y en particular una parte del cerebro que Descartes llama «la glándula pineal», que es —con toda la oscuridad que esto conlleva— el lugar de unión entre el alma y el cuerpo. Bueno, esto era necesario para que comprendan el esquema.

He aquí que los objetos exteriores que nos impresionan, que impresionan nuestro cuerpo, ponen en movimiento los espíritus animales, los cuales son llevados por la circulación de la sangre a afectar el cerebro y a orientar de cierta manera la glándula pineal. *De acuerdo a la manera en que es orientada la glándula pineal por el movimiento de los espíritus animales que la afectan, el alma se representa tal o cual objeto*<sup>2</sup>. ¿Ven? Es muy simple. Digo que el primer tipo de movimiento distinguido por Descartes son movimientos invisibles, interiores al cuerpo, por los cuales las partículas de la sangre llegan a impresionar el cerebro y determinan al alma, a través de ello, a representarse tal o cual objeto. Estoy contento porque es una definición posible de lo que se podría llamar una imagen-percepción. El alma se representa tal o cual objeto bajo la determinación de los espíritus animales que llegan a impresionar el cerebro y en particular a la glándula pineal.

Segundo tipo de movimientos, igualmente interiores al cuerpo. El texto es admirable, tanto más cuanto que está maravillosamente escrito. Son relatos muy precisos que responden a la medicina de su tiempo. Pero Descartes incluso inventa, inventa muchas cosas. El *Tratado de las pasiones* inventa mucho. Dice que el segundo tipo de movimientos consiste en lo siguiente. No todos los espíritus animales van a impresionar el cerebro. Hay una pequeña cantidad que, por intermedio de los nervios, van a los músculos. Y según la naturaleza del objeto que el alma se represente, el cuerpo va a tener tal actitud motriz. Es efectivamente un segundo tipo de movimiento. Ya no es el movimiento-percepción. ¿Qué es? Es el movimiento-acción.

Ejemplo dado por el propio Descartes: veo un objeto aterrador. ¿Qué quiere decir eso? Quiere decir que un objeto impresiona, moviliza mis espíritus

<sup>2</sup> René Descartes, *Las pasiones del alma*, Aguilar, Madrid, 1981. Artículo 34, pp. 115-116.

animales de tal manera y en tal condición que la glándula pineal que recibe movimientos, en este caso movimientos muy alterados, alteraciones, provoca que el alma se represente el objeto aterrizante. Es la imagen-percepción. Pero al mismo tiempo ciertas partes de los espíritus animales se precipitan hacia los nervios motores de las piernas. ¿Y qué es lo que puede pasar allí? Mil cosas. Puede pasar que haya tantos, tantos, tantos que se precipiten hacia los nervios motores de las piernas, que se forme una obstrucción. Tengo tanto miedo que quedo paralizado. O bien tengo tanto miedo que me voy, como suele decirse, sin esperar el vuelto. Huyo. Es decir, mis piernas me llevan lejos. Este es el segundo tipo de movimiento, al que puedo llamar la imagen-acción.

Y Descartes nos dice que existe un tercer tipo de movimiento. Y este depende sin dudas, como todos los demás, de la acción de los espíritus animales, del cerebro, de los nervios y de los músculos, pero es diferente de los otros. ¿Por qué? Porque por más que pase en el interior del cuerpo, deviene visible. Deviene visible en la superficie del cuerpo. Es decir, es un tipo de movimiento que no consistirá en conducir el movimiento a la percepción, ni en conducirlo a la acción. Descartes sostiene que puede decirse que el primer tipo de movimiento precede a la afección: la visión del objeto aterrizante. Del segundo tipo puede decirse que sigue a la afección: percibo algo aterrizante, siento miedo, corro, huyo. De este tercer tipo de movimiento, que sólo es captado en un movimiento del aparecer, del devenir visible, hay que decir que acompaña, que es consustancial a la afección, a la pasión, al afecto.

Y cuando Descartes intenta explicar qué diferencia de naturaleza existe entre este movimiento y los dos precedentes, va a dar la lista... Se molesta bastante en definirlos. ¿Cómo llamaremos a estos movimientos? «Movimientos expresivos». Los descubre en el artículo 112 del *Tratado de las pasiones*. Descartes los llama «signos», y termina el artículo 112 diciendo: *Los signos principales son las acciones de los ojos y del rostro, los cambios de color, los temblores, la languidez, el pasmo, las risas, las lágrimas, los gemidos y los suspiros*<sup>1</sup>. Es una lista más o menos exhaustiva, pero la variedad provendrá de la manera en que todos ellos se combinan. Es una lista muy bella. Y es muy delicado, porque el pasmo y el suspiro, por ejemplo, no son en absoluto semejantes, ¿comprenden? Para un actor es muy importante leer el *Tratado de las pasiones*.

Leo muy rápido para darles ganas de ir a ver el texto. Artículo de los suspiros: *La causa de los suspiros es muy diferente de la de las lágrimas...* —no hay que

<sup>3</sup> *Ibidem*, pág. 145.

confundir, no se trata del mismo afecto- ..*aunquepresuponen, como ellas, la tristeza, pues mientras nos sentimos inclinados a llorar cuando los pulmones están llenos de sangre...* -ha explicado esto antes-... *nos sentimos dispuestos a suspirar cuando están casi vacíos y alguna imaginación de esperanza o de alegría abre el orificio de la arteria venosa que la tristeza había contraído; porque entonces, cayendo de pronto la poca sangre que queda en los pulmones en el lado izquierdo del corazón por la arteria venosa, e impulsada por el deseo de llegar a esa alegría, deseo que agita al mismo tiempo todos los músculos del diafragma y del pecho, el aire es rápidamente impulsado por la boca a los pulmones, para ocupar el sitio que en ellos deja la sangre; y esto es lo que se llama suspirar*<sup>4</sup>. Bello texto. ¿Qué es lo que aparece en todo este análisis del tercer tipo de movimiento? Que si es verdad que este tercer tipo de movimiento se distingue de los otros dos por el hecho de que es inseparable de una especie de expresión en la superficie del cuerpo, es el rostro el que va a recoger el conjunto de estas expresiones y el que, además, va a poseer un arte suplementario: va a poder fingirlas con el fin de engañar.

En este sentido, Descartes va a desarrollar una teoría de las pasiones a partir de... ¿cómo decirlo...? de un grado cero. La pasión fundamental, la pasión original es como ese grado cero. ¿Grado cero de qué? En última instancia, el grado cero de los movimientos expresivos -acabamos de ver esa lista de movimientos expresivos-. La primera afección será como el grado cero, es decir aquello que moviliza, que presenta el mínimo de movimientos expresivos. Y a esta pasión muy curiosa, a esta pasión original, Descartes le da el nombre de «admiración». La toma en este sentido, que era precisamente aquel del que teníamos necesidad la vez anterior: admiración y a la vez algo mucho más simple, algo que fija la atención. La admiración no es para Descartes un sentido pleno, es el estado de un alma cuya atención es fijada por un objeto. En otros términos, es el alma en tanto determinada a pensar en algo. ¿Qué quiere decir «en algo»? En algo que no sabe aún si es bueno o no, es decir, si va a convenirle o no. Ven por qué la admiración será colocada entonces como la primera de las pasiones. Porque lo que sigue siendo incierto en la admiración es si el objeto es bueno o no para mí. Por tanto, la admiración es únicamente el hecho de que el objeto me intriga, se destaca sobre mi plano perceptivo. Es la afección que corresponde a la captación de un objeto tal que digo: ¿qué va a pasarme, es bueno o no? Es por esto que la admiración es la primera pasión. Descartes dice en un texto muy bello que es la pasión

<sup>4</sup> *Ibidem*, artículo 135, pág. 153.



menos expresiva... los ojos se agrandan un poco, la boca se abre un poco... Hay un largo pasaje sobre la admiración<sup>5</sup>. Pero es ciertamente como el grado cero del movimiento expresivo.

¿Qué pasa a partir de ese grado cero del movimiento expresivo? Los movimientos expresivos van a desarrollarse en dos series, según la respuesta dada a la pregunta lanzada por la admiración: ¿el objeto es bueno o malo? De acuerdo a la respuesta que encuentre esta pregunta, tendrán la serie del amor y la serie del odio. Serie del amor si el objeto es bueno, serie del odio si el objeto es malo. Ven entonces el orden de la pasión. La admiración será el grado cero del movimiento expresivo. En segundo lugar, el deseo: atracción por la causa buena, repulsión por la causa mala. Entonces el deseo es como la base de una diferenciación: por un lado, serie del amor, por el otro, serie del odio.

Bueno, ¿qué hemos ganado con todo esto? Una segunda confirmación sobre la afinidad fundamental entre el afecto y el rostro. Es lo primero que hemos ganado. Segunda cosa que hemos ganado: confirmación de los dos polos del rostro. ¿Por qué? Porque Descartes presenta la admiración como el punto de partida de una serie, la doble serie del deseo, amor y odio. Y no forzamos el texto de Descartes, puesto que él mismo indicaba que la admiración era como el grado cero del movimiento expresivo. Por nuestra parte, tendíamos a plantear dos polos: el polo deseo con su serie intensiva y el polo admiración que remite al otro aspecto del rostro, es decir al rostro como unidad reflejante. Si prefieren, para reunir el punto en el que habíamos terminado la última vez, el polo del deseo es el polo del rostro en tanto siente. Y en el punto en el que estamos, ¿qué quiere decir sentir? Quiere decir pasar por el grado de una serie intensiva que moviliza los rasgos de rostridad. El otro polo del rostro ya no es el rostro que siente, sino el rostro que piensa en algo. Insistía la vez pasada sobre la ambigüedad de la palabra inglesa *wonder*, y ven que el francés tenía lo mismo en el siglo XVII: la ambigüedad de la palabra admiración [*admiration*] en Descartes, que no solamente designa la admiración en sentido estrecho, sino el hecho de pensar en algo. El rostro que piensa en algo.

Reencontramos entonces los dos polos del rostro. Una vez más, lo que hemos ganado es la confirmación de la consustancialidad afecto/rostro. Es importante porque no quiero ir demasiado rápido. Para la imagen-percepción era completamente diferente. Quiero decir que para la imagen-afección todo

<sup>5</sup> Cf. *Ibidem*, artículos 53, 71 y 72, pp. 126 y 130.

progreso va a consistir en conquistar constantemente cosas que de cierta manera son obvias. Si hay algo obvio, por allí avanzo.

¿Qué es lo obvio respecto del rostro? Que evidentemente desborda las funciones que le damos. Le damos dos grandes funciones: la individualización y la socialización. Suponemos que los caracteres individuales y los roles sociales esclarecen todo esto. Pero el primer plano comenzó a partir del momento en que el rostro abandona —no quiero decir que pierde— su poder de individualización y renuncia a su rol social. Hay un hombre de cine que lo vio, lo dijo, que lo mostró, que hizo toda su obra sobre eso. Es Bergman. Cuando el rostro pierde su función de individualización y abandona su rol social, comienza su aventura. Pero esta aventura del rostro es la del primer plano. Esto es lo que quiere decir Bergman. Pero para llegar a hallar lo que hay de simple en lo que quiere decir, nos hacen falta, a nuestra manera, largos rodeos. Así que fui demasiado rápido. Por el momento sigo con mis dos polos del rostro-afecto. ¿Qué quiere decir todo esto? Únicamente que es preciso que el rostro abandone su apariencia individualizante y su apariencia social para que surja el rostro-afecto. Si el rostro es el afecto puro —habrá quizás que llegar hasta ahí, aún no estamos ahí— es evidente que no tiene nada que ver ni con la individualización ni con el rol social de alguien.

Por el momento, entonces, reagrupamos nuestra doble serie -puesto que hay dos polos—. Podemos expresar estos dos polos del rostro de múltiples maneras, pero ahora sabemos que esas múltiples maneras remiten a lo mismo. Considero que lo que hicimos la última vez basta para fundar las equivalencias entre estas maneras. Puedo decir que el rostro es por un lado hormigueo, conjunto de micromovimientos y, por otro, superficie de inscripción reflejante o superficie de inscripción para esos micromovimientos. Segunda manera de enunciarlo: diría que el rostro es un conjunto desordenado de rasgos materiales de rostridad y, por otra parte, que es un contorno formal rostrificante. Tercera manera: el rostro es intensidad o serie intensiva en la cual pueden entrar siempre los rasgos de rostridad y, por otra parte y al mismo tiempo, es unidad cualitativa, cualidad pura. Aquí me adelanto demasiado, pero ya veremos si todo esto se justifica. Cuarta manera de decirlo: por un lado el rostro es deseo, es decir afecto pasional, y por otro el rostro es admiración, afecto intelectual. Quinta manera: diría que de un lado el rostro es el rostro que siente, y del otro es el rostro que piensa en.

Todo esto concernía a nuestra tentativa por fijar la relación rostro/afecto. Ahora vamos a cambiar. Puesto que hemos ganado un cierto conjunto, el

rostro-afecto, lo que vamos a intentar hacer es fijar o evaluar relaciones entre este conjunto y el primer plano. Si hallamos entre ellos relaciones muy profundas, estaremos en condiciones de decir que es probable que el primer plano sea la imagen afectiva, el tipo mismo de la imagen afectiva.

Aquí, del mismo modo que hablamos de autores filosóficos, es preciso pasar por análisis de cine. En relación al primer plano, hay un cierto número de nombres que vuelven constantemente. Me han pasado dos números de la revista *Cinématographe*, febrero y marzo del '77, consagrados justamente al problema del primer plano. Las monografías dan siempre los grandes ejemplos, creo que han escogido muy bien. Son sobre Griffith, Eisenstein, Bergman y Sternberg -bueno, siempre podemos decir que falta alguien-. Veremos al avanzar en qué medida necesitaremos servirnos de las tesis de esta revista, que son frecuentemente muy buenas.

Mi primera cuestión. Hay un tema corriente desde Eisenstein: su primer plano y el primer plano Griffith, comprendidos como primeros planos del rostro, representan dos comprensiones polares del rostro. ¿Es eso lo que dice Eisenstein? No es en absoluto lo que dice, lo veremos. Pero es muy tentador para nosotros que haya en las historias del cine un cierto tema muy frecuente sobre dos polos del primer plano, uno de los cuales estaría efectuado por Griffith y el otro por Eisenstein. Nos decimos: «¡Qué chance para nosotros!». Esto nos conviene puesto que como resultado de un análisis completamente distinto hemos extraído dos polos del rostro. Siempre hay que relativizar, matizar. Aporten ustedes mismos los matices. No es posible que sea tan simple, pero a primera vista es verdad. Es verdad que el primer plano Griffith es el de un rostro-contorno, un rostro que se asombra, o admira, o piensa en algo y que presenta una fuerte unidad cualitativa. Incluso el procedimiento de Griffith en muchos primeros planos, que es muy bien analizado en la revista *Cinématographe*, el procedimiento que yo citaba de enmarcar un primer plano de rostro con un ocultador, y aun más, el procedimiento llamado «de iris», asegura precisamente esta especie de contorno del rostro que piensa en algo.

Hemos visto el empleo del rostro que piensa, incluso con la posibilidad de inversión, puesto que no perdemos de vista nuestro problema secundario, que incluso ha dejado de ser una objeción para nosotros: ¿cómo es posible que existan a veces y tan a menudo no solamente rostros en primer plano, sino objetos? Ya hemos respondido. Sin dudas eso no significará para nosotros ninguna dificultad, ni siquiera será un problema. En efecto, cualquiera sea nuestra respuesta a esta pregunta, ya podemos señalar por qué hay objetos en primer plano. Se nos presenta un rostro en primer plano y luego aquello

en lo que piensa. Por ejemplo, la célebre imagen de Griffith cuando presenta un rostro de mujer y luego aquello en lo que piensa, es decir, su marido. Y la inversión es posible: se nos presenta algo en primer plano y luego el rostro que piensa en ese algo, que va a pensar a partir de ese objeto. Primer plano del cuchillo, luego el rostro un poco desorbitado que piensa en servirse del cuchillo para matar. Eso hace un conjunto rostro-contorno. El primer plano Griffith sería el de este rostro-contorno que piensa en algo y que presenta una fuerte unidad cualitativa. Ese lazo no es claro: ¿cómo puedo pasar de la idea de que el rostro piensa en algo a esta idea, en apariencia distinta, de que el rostro es fundamentalmente una unidad cualitativa y, más aún, que expresa una cualidad pura? Esto va a constituir un problema para nosotros.

Haría falta todavía reconocer como un hecho que esto es así, que un rostro que piensa en algo expresa una cualidad pura. No es evidente. ¿Por qué decir eso, con qué derecho? Por mi parte, no sé por qué, pero es un hecho. Quiero decir, no sé aún nada del por qué, pero es un hecho, un hecho del primer plano Griffith. Y sin dudas es el hecho de su arte que ese rostro de mujer, ese rostro reflexivo que piensa en algo, no contento con hacer solamente eso, exprese al mismo tiempo una cualidad pura. ¿Cómo se llamaría esta cualidad pura? Griffith es muy variable, pero muy a menudo —digo mis impresiones así nomás— se la llamaría «lo blanco». Entonces podemos tener de inmediato una reacción decepcionada: «Ah, sí, el blanco es lo virginal, de acuerdo». Pero finalmente no es al nivel del simbolismo que hay que juzgar la cualidad. Esos rostros no son blancos, son mucho más sutiles. ¿Qué quiere decir que expresan algo que es del orden del blanco? Esto persigue a Griffith como una obsesión: el rostro de mujer y la nieve, la escarcha y el hielo. Mujer que corre sobre un glaciar. He aquí que el rostro a la Griffith, el rostro-contorno no piensa en algo, el primer plano a la Griffith no presenta un rostro que piensa en algo sin presentar a su vez una cualidad que a menudo es del orden del blanco, de la escarcha, de la nieve, o incluso del témpano. Ejemplo famoso: primer plano de Lilian Gish —hay que citar a las actrices a propósito de los primeros planos— al estilo escarchado. Retengo esto como algo que constituye un problema para nosotros, pero que nos permite avanzar un poco. Reconocemos como un hecho, aún inexplicado para nosotros, este extraño vínculo entre el rostro-contorno, rostro admirativo que piensa en algo, y la expresión de una cualidad pura, aquí lo blanco.

Avancemos muy poquito. Es como si el hecho de pensar en algo remitiera a una cualidad común, a la extracción de una cualidad común. Eso sería la cualidad pura. ¿Cualidad común a qué y qué? Supongamos que fuese la

cualidad común al rostro mismo en tanto piensa en algo y al algo en el que piensa. Sería lo más simple. Desde entonces, el primer plano sería el rostro en tanto extrae una cualidad pura. Llamo cualidad pura a la cualidad común que desborda tanto al rostro como a la cosa en la que el rostro piensa. Más allá del rostro estaría entonces la cualidad pura expresada en el rostro. ¿Por qué estaría más allá del rostro? No estaría más allá, estaría también dentro, porque es la cualidad común al rostro y a aquello en lo que piensa. Sentimos que esto no funciona. ¿Es que Lilian Gish, en su primer plano al estilo escarchado, piensa en la escarcha, en la nieve? Puede ser, pero ¿de qué manera? No es en eso en lo que piensa. ¿A qué va a arrastrarnos esto? Digo que comenzamos a tener, a título ciertamente problemático, el rostro-contorno, que se encadena con el rostro admiración o «que piensa en», rostro que expresa una cualidad, cualidad que de cierta manera lo desborda, quizá, ya que es la cualidad común a él y a aquello en lo que piensa.

A la luz de esto, hago uso inmediatamente de un film del cual tengo un recuerdo muy, muy confuso. Tendría que volver a verlo. Pero recuerdo, en cambio, la novela que está en la base del film. Es el film de Ken Russell, del cual tampoco sé el título, pero está hecho en base a la novela de Lawrence, *Mujeres enamoradas...*<sup>6</sup>

**Intervención:** *Women in love*<sup>1</sup>.

Deleuze: ¿Era el título del film? Puede ser. Tengo un recuerdo vago de un primer plano del rostro que es totalmente un Griffith exasperado. Hay un pasaje admirable sobre el rostro de una de ellas y el hielo. Es el gran Lawrence, quien sugiere —es muy, muy fino— que esta mujer padece de una frigidez fundamental. ¡Está tan bien hecho, tan bien hecho! Está ese tema, y luego hay toda una aventura en los glaciares en la que el amante de esta joven muere. No sé, pero tengo el recuerdo de que en el film de Ken Russell, por una vez, Lawrence no era traicionado por el cine, que lo ha tratado de manera odiosa, pobre. Era un film en color. En mi recuerdo, incluso los colores del film tenían especies de blanco muy interesantes. Y aparecía con toda evidencia la cualidad común entre el rostro de esta protagonista y el paisaje helado. Era muy fino, no porque ella tuviera el rostro helado. Era un juego de luz lo que hacía que

<sup>6</sup> David Herbert Lawrence, *Mujeres enamoradas*, Planeta, Bs. As., 1980.

<sup>7</sup> Ken Russell, *Women in Love*, 1969.

la luz se posara sobre su rostro, y era el tono que la luz toma cuando se posa sobre un glaciar, la luz muy especial sobre un glaciar.

He aquí entonces este primer aspecto. Insisto sobre este punto. Hemos dado un pequeño paso al pasar del rostro que piensa en algo al rostro que expresa una cualidad. Una vez más, no comprendemos por qué, pero lo hallamos como un hecho. En filosofía es un buen momento aquél en el que encuentran algo así como un hecho conceptual, dos conceptos que se conectan, y aún no saben siquiera por qué. Pueden decirse que tienen razón, y entonces habrá que encontrar una razón. Pero se trata del hecho mismo de que un concepto lo lleva al otro. No es asociación de ideas. En filosofía, se trata verdaderamente de tipos de asociación por conceptos... Es algo muy particular.

Pasemos entonces al otro polo. ¿Qué es un primer plano Eisenstein? Tenemos ganas de decir —a riesgo de simplificar, pero corregiremos dentro de un momento— que se trata del otro polo del rostro, del rostro rasgo de rostridad, del rostro serie intensiva, del rostro deseo. Por otra parte, puede ser que no haya sido el primero. No es cuestión de quién fue primero, sino de si hay alguien que supo utilizar la manera en la que un rasgo de rostridad huye, escapa a la organización cualitativa general del rostro. Pensamos inmediatamente en Eisenstein. Bajo otro contexto completamente distinto pensamos también en Stroheim. Pero no importa. Vamos a ver por qué Eisenstein ha llevado quizás esta concepción del rostro hasta un grado que, en todo caso, era desconocido antes de él.

¿Qué es un rasgo de rostridad? Es el otro polo del rostro. En *La línea genera*? hay un ejemplo célebre que ha sido citado o relatado con frecuencia. Es el rostro de un Papa. Es bello ese Papa. Y lo vemos en mil planos. El rostro es noble, bello, muy, muy bello, formidable. Y lo vemos aproximarse... primer plano... y vemos que un ojo es de una perfidia... ¡Ah! Jamás vimos eso... un ojo malicioso. Siempre pasa, es lo que llamamos un pequeño defecto en el rostro. Alguien mira a otro de lejos y dice: «Es bello, es bonito». Luego nos aproximamos y es como si hubiera un rasgo de rostridad que no se podía ver de lejos y que lo arruina. El rostro se deshace. Sucede muy a menudo cuando las personas les dan una impresión de bondad (*risas*). Entonces nos acercamos: «¡Ah, al fin un buen hombre, al fin alguien bueno! Veámoslo, no es algo que se vea muy a menudo». Luego nos acercamos y tiene algo en la boca, algo que revela a un verdadero crápula (*risas*). Eisenstein es el rey en eso. Es todo un saber, ¿comprenden? No es poca cosa hacer valer un rasgo de

<sup>8</sup> Sergei Eisenstein, *Staroe i novoe*, 1929.

rostridad en tanto escapa. Y será una de las principales funciones del primer plano en Eisenstein: el rasgo de rostridad que escapa a la organización dominante del rostro radiante, es decir, del rostro-contorno. El rasgo material dinámico que derrapa.

Pero si no fuera más que eso, lo encontrarían también en Stroheim... No, no podríamos decirlo... es ya propio de Eisenstein. Puesto que es demasiado fácil si ya son rostros desagradables desde lejos. Pero se vuelve mucho más complejo cuando incluso un plano medio no está mal, cuando todo sucede al aproximarse... De golpe se descubre el rasgo de pájaro, el rasgo que se va, el rasgo que despega. ¿Dónde es que Eisenstein ha dejado su firma, su nombre, de una manera manifiesta? Esto nos conviene. Yo citaba un ejemplo de primer plano único. Era cuando Eisenstein constituía esa huida de los rasgos de rostridad como serie intensiva. Eso es lo que hace: serie intensiva de los rasgos de rostridad que se escapan. ¿Qué le permite hacer eso? Una sucesión de primeros planos, de un rostro diferente cada vez. ¿No sería esa la novedad? Un rasgo de rostridad que huye cada vez, y de un primer plano al otro se constituye la serie intensiva de los rasgos materiales de rostridad, cada uno de los cuales abandona el rostro de pertenencia para formar por sí mismo una serie intensiva autónoma.

Es lo que Eisenstein mismo llama, en sus comentarios, «línea ascendente». Se trata de construir una línea ascendente intensiva constituida por esos rasgos de rostridad-primeros planos. Eisenstein habla de la línea ascendente de la tristeza en *El acorazado Potemkin*, pero también habría que hablar de la línea ascendente de los burgueses en *Octubre*<sup>9</sup> o de la línea ascendente de los gulags en *La línea general*. Líneas ascendentes con rasgos de rostridad o de corporeidad tomados en primer plano. Es constante.

¿Pero por qué es importante esto? Es evidente que si volvemos a la distinción primer plano Griffith/primer plano Eisenstein, encontraremos los dos polos a un nivel más complejo de análisis. Partíamos de la idea de que el primer plano Griffith es un polo del rostro y que el primer plano Eisenstein es el otro. De inmediato, la objeción que ustedes me han ahorrado, pero que es preciso recordar, es que en ambos encontramos los dos polos. Por ejemplo, encuentran constantemente montajes intensivos en Griffith. ¿Bajo qué forma? En general, una joven mujer que acaba de enterarse de la muerte de su madre o de su hijo. Pero es muy frecuente una serie intensiva del rostro que experimenta grados cada vez más fuertes. Allí también podría hablarse de línea

<sup>9</sup> Sergei Eisenstein, *Okjabr*, 1927.

ascendente de la tristeza. Por tanto, en Griffith tienen tanto el rostro intensivo como el reflexivo. Inversamente, es bien sabido que Eisenstein ha hecho en primeros planos los más bellos rostros reflexivos, bajo el modo contorno y «rostro que piensa en algo», que piensa en algo sublime o grandioso, o que piensa en la muerte. En *Iván el terrible*<sup>10</sup> están los célebres primeros planos de Anastasia en los que la joven está absolutamente tomada en rostro-contorno pensando en algo profundo. O en Alexander Nevsk<sup>11</sup>, el propio héroe es el héroe meditativo, pensativo. Piensa en algo, no cesa de pensar en algo. Los primeros planos de Alexander Nevsky responden completamente al aspecto del rostro-contorno reflexivo, admirativo y que piensa en algo sublime. Así pues, ustedes encuentran en Griffith primeros planos intensivos y en Eisenstein primeros planos reflexivos, cualitativos. Eso no impide que se pueda mantener que uno de los polos remite a Griffith y el otro a Eisenstein. ¿Dónde estaría entonces la diferencia?

Intento explicar. En el artículo sobre Griffith de la revista *Cinématographe*<sup>12</sup> existe, al final, algo que me interesó mucho. El autor desarrolla la idea de que en el cine de Griffith habría de algún modo, según dice, una estructura binaria. Y esta estructura binaria, que estaría en muchas imágenes, se actualizaría -entre otras, no solamente— en una especie de binariedad de la pareja «lo épico y lo lírico», o aún más sencillamente, «lo colectivo y lo individual». Y toma ejemplos extraídos de *El nacimiento de una nación*<sup>13</sup>, donde se ve bien esta alternancia o esta binariedad entre lo colectivo y lo individual, entre lo épico y lo lírico. A saber, plano de conjunto de la batalla o de los soldados que van a salir de sus trincheras. Si ustedes quieren, es el plano épico. Y luego el polo lírico: primer plano del rostro, varios primeros planos de diferentes rostros que se suceden.

Tienen entonces un buen caso de primeros planos intensivos en Griffith: la sucesión de los primeros planos de rostros de soldados que salen de sus trincheras en *El nacimiento de una nación*. Sólo que, en virtud misma de la estructura binaria, hay alternancia. Tienen un plano de conjunto y luego un primer plano de rostro; nueva imagen de conjunto o media y otro rostro, etc. Tienen alternancia, según esta estructura de binariedad, entre lo colectivo

<sup>10</sup> Sergei Eisenstein, *Ivan Grozny*, 1943.

<sup>11</sup> Sergei Eisenstein, *Alexander Nevsky*, 1938.

<sup>12</sup> Cf. Jacques Fieschi, «Griffith le précurseur», *Cinématographe*, nro. 24, febrero de 1977, p. 10.

<sup>13</sup> David Griffith, *The birth of a nation*, 1915.



y lo individual. Yo diría que es todavía una estructura que fuerza al primer plano del rostro a atenerse a un cierto régimen de individualización, puesto que se distingue del plano de conjunto que, por su parte, ha tomado a su cargo lo colectivo. De modo que permanecen en una especie de binariedad masa/individuo; la masa, que remite al plano de conjunto o al plano medio, y el individuo extraído de la masa, que remite al primer plano.

¿Qué hace Eisenstein? Es aquí donde me parece que hay realmente invención en él. ¿Qué es lo que va a hacer? Hace, por ejemplo, su sucesión de primeros planos, un rostro diferente cada vez. Pero eso no es lo que cuenta. Lo que cuenta es que en cada uno de los rostros es presentado, se impone con evidencia, un rasgo de rostridad que toma su autonomía por relación al rostro. Desde entonces, al tomar autonomía por relación al rostro, se encadena inmediatamente con el rasgo de rostridad del plano siguiente. ¿Qué es lo que encontró Eisenstein allí? Encontró una concepción absolutamente nueva de las masas. Es decir, lo que supo superar completamente es la dualidad masa-individuo. Descubrió una nueva entidad, desbordó la estructura binaria masa-colectividad / individuo-extraído de la masa. Precisamente porque se trata de primeros planos que muestran los rasgos de rostridad escapando a la organización del rostro. Los primeros planos de individuos forman desde entonces una escala intensiva, entran en una escala intensiva autónoma. De ese modo Eisenstein desbordó completamente la dualidad colectivo/individual. En otros términos, si digo que la masa es un conjunto divisible y el individuo uno indivisible, Eisenstein encontró algo, que impuso en el cine, que no es ni divisible ni indivisible, que es del orden de los conjuntos intensivos, ni conjunto extensivo del tipo masa, ni individuo. Hay que encontrarle un nombre nuevo, pero como volveremos a hallar este problema más tarde, no es grave.

Yo decía que en Griffith también encuentran series intensivas. De acuerdo, pero comprendan que en líneas generales —quizás encontraríamos contraejemplos— se trata o bien de una serie intensiva que afecta a un solo y único rostro —serie intensiva ascendente de la tristeza, de la desesperación, etc.—, o bien de aquella estructura binaria. Mientras que en Eisenstein desapareció completamente lo que el autor del artículo llama la estructura binaria de Griffith. Aquí hay una serie intensiva pura que va a imponerse. De modo que, a grosso modo, mi conclusión por el momento sería esta: seguramente los dos polos del rostro están presentes tanto en los primeros planos de Griffith como en los de Eisenstein, pero eso no quita que haya preponderancia del rostro-contorno reflejante en Griffith y preponderancia del rostro-rasgo de rostridad-serie intensiva en Eisenstein.

Por otra parte, más profundamente, ¿cuál sería la auténtica novedad en la tendencia de Griffith? Es lo que intentaba decir hace un momento muy confusamente. Lo recuerdo porque va a tener que guiar en mucho todo nuestro análisis posterior. ¿Cuál es el gran descubrimiento de Griffith? Podría ser un descubrimiento artístico, no hay fórmula ni receta, es algo que logró haciendo primeros planos de rostros que piensan, que piensan en algo, rostros-contornos. Griffith empujó el rostro hasta la expresión de una cualidad pura, cualidad que veo en esa expresión aún misteriosa para nosotros del rostro y la nieve, del rostro y la escarcha, del rostro y lo blanco.

Inversamente, diría que en el polo Eisenstein la verdadera genialidad es haber impulsado muy lejos el otro polo del rostro, el rasgo de rostridad. Eisenstein supo extraer series intensivas directas, no quebradas. Mientras que acabamos de ver que la serie intensiva, cuando existía en Griffith, estaba quebrada por el retorno al plano de conjunto, por la estructura binaria. Extracción de una serie intensiva no quebrada que, desde entonces, sobrepasa en Eisenstein toda dualidad entre lo colectivo y lo individual. ¿Y qué va a marcar esta serie intensiva?

Sienten que me encuentro bloqueado. Hay que hallar de inmediato y a cualquier precio una respuesta. Ya no podemos detenernos. Todo marcha bien, puesto que hace un momento el polo del rostro que piensa me forzaba, tenía la impresión de que no podía hacer otra cosa que superarlo hacia el rostro cualitativo, el rostro que expresaba una cualidad pura, aun cuando se trataba de la cualidad pura común al rostro que piensa y a aquello en lo que piensa. Es preciso que el rostro-serie intensiva de rasgos materiales también nos fuerce a sobrepasarlo, a ir hacia algo. ¿Qué es lo que hará una serie intensiva de rasgos de rostridad que escapen a muchos rostros distintos, cada uno de los cuales escapa a su rostro de origen? ¿En qué resulta, en qué efecto sobre nosotros, en qué afecto? Hace un momento se trataba de la cualidad como afecto puro. ¿Qué producen estas series intensivas de Eisenstein? Producen literalmente lo que se podría llamar, me parece, una suerte de potencialización. Esta vez produce una potencia, una potencialidad.

¿Qué quiero decir? Quiero decir algo tan simple... Y, una vez más, no comprendemos por qué. Todavía no comprendemos por qué, y eso nos da una tarea para el futuro. No comprendemos por qué, pero sabemos que es así. En efecto, ¿qué es lo que les produce, por ejemplo, el ascenso en *El acorazado Potemkin*, los primeros planos de rostro, los rasgos de rostridad de los marineros? Ustedes dicen: «¡Ah, la ira aumenta, la ira aumenta!». ¿Hasta dónde aumenta la ira? Hasta el momento en que los oficiales van a ser desembarcados, van a ser arrojados al agua, en que el binóculo del médico será

arrojado, etc. En otros términos, «la ira aumenta» es una potencialización de espacio. Se potencializa todo un espacio, algo se vuelve posible en ese espacio. ¿Qué va a ser ese algo posible? La explosión revolucionaria. La potencialización también puede hacerse en sentido inverso, en el sentido de «llega la represión», «la revolución está acabada», etc. De todas maneras, habrá espacios potencializados por esas series intensivas.

Si reconocemos el hecho de un doble lazo, de un lado entre el rostro que piensa y la extracción de una cualidad pura, del otro entre el rostro que siente, es decir el rostro que pasa por la serie intensiva, y una potencialización del espacio, ¿no ocurriría cada vez que hay primer plano? ¿No nos encontraríamos cada vez que hay un primer plano de rostro frente a una doble operación, en la cual a veces es privilegiado un aspecto y a veces el otro, pero en la cual finalmente estarían siempre los dos? De un lado, extracción de una cualidad común. ¿Común a qué? Seamos modestos, contentémonos con esta respuesta: común a varias cosas. Extracción de una cualidad pura común a varias cosas. Es pura precisamente porque es común a varias cosas. No es un abstracto, es una cualidad. Por ejemplo, algo del orden del blanco, o del negro, o de lo que ustedes quieran. Del otro lado nos encontraríamos siempre con una especie de potencialización de un espacio, en el sentido de «algo se vuelve posible», o «todo deviene posible», o «ya nada es posible». Todas esas son potencializaciones de espacio.

De modo que la cuestión evidentemente inquietante —pero aquí la adelantamos demasiado rápido, así que vamos a retroceder de inmediato— sería pensar en los otros grandes hombres del cine de los que aún nos falta hablar y donde hallaríamos, incluso en sus declaraciones, cosas como esas. ¿No sentimos ya que esta doble operación de la extracción de una cualidad pura por el primer plano y de la potencialización de espacio no se detiene?

Saltemos inmediatamente a Sternberg, aun antes de analizarlo en detalle. Si hay alguien que ha ligado el primer plano del rostro a la blancura es Sternberg. El primer plano de rostro de Sternberg es inseparable del «blanco sobre blanco» en el sentido en que la pintura, después de todo en la misma época, inventaba esas estructuras «blanco sobre blanco». Y un personaje dice, pero esto vale para todos los espacios blancos de Sternberg: «Es un lugar donde se siente que todo es posible».<sup>14</sup> Diríamos que este blanqueamiento del espacio en condiciones muy particulares, doblado por una potencialización muy particular del espacio, está firmado «Sternberg». Es decir, hay distintas maneras

<sup>14</sup> Cf. Josef Von Sternberg, *El embrujo de Shangai* [*The Shangai gesture*, 1941].

de potencializar y hay distintas maneras de extraer cualidades. Todo esto no ocurre igual de un cineasta a otro.

Pero hay también otra cuestión inquietante que nos arrastra demasiado lejos. Si de esto se trata el primer plano del rostro, ¿no podría evitarse este rodeo a través suyo? ¿No tendría el cine la posibilidad de alcanzar potencializaciones de espacio y extracciones de cualidades puras sin pasar por el primer plano de rostro? Sí, esto plantearía problemas, nos permitiría volver quizás a ciertos dominios del cine que llamábamos, muy groseramente, «experimental». ¿Qué es lo que nos muestra finalmente el cine experimental sino espacios vacíos potencializados y cualidades puras? Esto explica que a veces muchos de nosotros, insuficientemente formados como estamos, nos aburrimos tanto con ese cine.

Tomo de inmediato un ejemplo, ciertamente no aburrido: *Agatha*, de Marguerite Duras<sup>15</sup>. No hay primeros planos, pero ¿qué es lo que se produce? Hubiera podido tomar también cineastas americanos. También lo han hecho. Aquí digo todo en desorden para avanzar con nuestro programa de análisis. Una autora de cine que me parece muy acorde a esto es Agnès Varda. Habla desde el comienzo, desde su primer film<sup>16</sup>, del rol y de la importancia del blanco y del negro, y de la repartición del negro y del blanco en sus películas. El blanco está del lado de las mujeres, el negro del lado de los hombres. Pero no hace simbolismo, no quiere decir que las mujeres son lo blanco y los hombres lo negro. Lo que sin dudas le interesa en ese film -y cosas muy cercanas le interesarán, supongo, en sus otros filmes— es un aspecto «extracción de cualidad pura». Si salto a *Agatha*, ¿qué vemos? Es curioso lo que vemos en *Agatha*. Se ve una pieza vacía u ocupada por dos fantasmas o casi fantasmas. Independientemente de la voz, dos fantasmas, una pieza vacía que se encoge. La voz cuenta una historia del pasado. En otros términos, se trata de la pieza según los hombres, según el hermano y la hermana, según la pareja. Y la cámara se aproxima a lo que está fuera de la pieza, y lo que está fuera de la pieza es la playa, la playa descubierta, la playa con marea baja. Lo hemos visto a propósito del espacio anterior a los hombres. Es el mundo a la Cézanne: el hombre ausente, la playa desierta. Y el film terminará, a grosso modo, cuando la cámara haya llegado a las ventanas. El film es el tiempo de la pieza vacía. ¿No se puede presentir que existe aquí una especie de poten-

<sup>15</sup> Marguerite Duras, *Agatha et les lectures illimitées*, 1981.

<sup>16</sup> Agnès Varda, *La pointe courte*, 1954.

cialización de espacio muy curiosa que será efectuada por la voz que relata una historia del pasado?

Pero esto se vuelve muy complicado, pensemos en algo más simple. Existe un célebre film del cine independiente americano, un film de Michael Snow, que es uno de los más grandes. Se llama *Longitud de onda*<sup>17</sup>. Volveremos sobre él luego, pero quiero lanzar aquí temas para que reflexionen durante estos quince días. Este film está hecho con un zoom. La cámara capta una pieza vacía, y el tiempo del film será el tiempo de agotar esta pieza vacía: partiendo del muro del fondo, debe llegar hasta el muro del frente donde está encuadrado un grabado que representa -¡vaya!- el mar. Curioso, me parece que existe una cierta analogía con la cuestión de Marguerite Duras. ¿Qué pasará entre ambos muros? Se produce una asombrosa potencialización de espacio que va a provocar acontecimientos. Según el momento en el que estemos, según el lugar de la pieza donde se encuentre la cámara en su camino de un muro al otro, van a surgir acontecimientos. Y el film terminará cuando la cámara entre en el grabado del mar: la pieza abolida, el espacio ha agotado su potencialidad. Al mismo tiempo esto es acompañado por una extracción de cualidad, puesto que en cada nivel que ocupa la cámara que va de un muro al otro, existe un juego de color extremadamente sutil que varía.

Extracción de la cualidad y potencialización del espacio son quizás cosas que pertenecen al cine de manera muy fundamental. Pero tomemos las cosas tal como están al nivel de nuestro análisis. Volvemos entonces totalmente hacia atrás. Encontramos que un gran número de cineastas han pasado por el primer plano para obtener estas dos operaciones fundamentales, de las que no sabemos siquiera por qué pertenecen al cine de manera esencial ni qué es lo que hacen posible. A mi modo de ver, si el cine toma cada vez más conciencia de estas dos operaciones, que implican ciertas técnicas pero que evidentemente desbordan la técnica, supongo que se volverá capaz —aunque no sea su fin último— de tratar de una manera completamente distinta un cierto número de grandes obras maestras literarias. Es decir que las relaciones literatura/cine, o incluso las relaciones cine/arte, amenazan con cambiar de manera muy fundamental. Pero poco importa.

Digo simplemente que estas cosas que acabo de presentar como muy modernas, extracción de cualidad pura y potencialización de espacio, existieron desde siempre. Tampoco puedo decir que es solamente a través del primer plano que un cierto número de cineastas las hicieron. En todo caso, puedo

<sup>17</sup> Michael Snow, *Wavelength*, 1967.

decir que varios de ellos —Griffith, Eisenstein— las obtuvieron con frecuencia a través del primer plano. De modo que mi conclusión de este análisis de Griffith y Eisenstein consiste en decir que al menos hay que desconfiar...

Porque como muchos ya lo han señalado, Eisenstein escribe páginas espléndidas sobre el primer plano en Griffith y en él mismo, pero evidentemente no puede resistirse a una especie de coquetería... Es decir, hace trampas. Como siempre quiere recordar que es dialéctico, es decir buen marxista, su manera de hacer trampas consiste en concebir las cosas dialécticamente. Entonces no es difícil, resulta que Griffith es en cierto modo el primer paso dialéctico y que él ha ido más lejos dialécticamente, puesto que disponía del método dialéctico. Pero no es así.

Retomo el texto de Eisenstein respecto al primer plano de Griffith comparado con el suyo. Dice exactamente dos cosas: Griffith es un gran genio pero carece de algo, pues su primer plano es subjetivo, solamente subjetivo y solamente asociativo. Resumo el texto de Eisenstein. Dice que el primer plano de Griffith es subjetivo en tanto concierne a las condiciones de la visión. Eisenstein va muy lejos e incluso tiene formulaciones muy bellas. Dice: *En los americanos, el primer plano concierne a las condiciones subjetivas de la visión, es decir a las condiciones subjetivas del espectador; se les muestra algo de cerca, mientras que para nosotros los rusos es diferente porque nosotros disponemos del método dialéctico. Hemos dado un paso más, pues hemos comprendido que el primer plano debía implicar la aprehensión objetiva de lo que era visto. Hemos pasado de la subjetividad a la objetividad.* Y luego añade -y es lo mismo-: *El primer plano de Griffith es solamente asociativo, es decir que anticipa...* Ven ustedes, esto responde a la relación entre el rostro que piensa en algo y aquello en lo que piensa. Se pasa de uno al otro. Hay asociación entre el rostro y aquello en lo que piensa. (...) *mientras que mi propio primer plano, dice Eisenstein, es dialéctico, no es asociativo*<sup>18</sup>. ¿Y qué quiere decir «dialéctico» para Eisenstein? Quiere decir producir una cualidad nueva. Eisenstein leyó a Lenin. Y dice: *Mis propios primeros planos son así, producen una cualidad nueva por yuxtaposición o por fusión.* Ven lo que quiere decir con eso: yuxtaposición de rostros en *El acorazado Potemkin*, rostros de marineros, la ira aumenta, o la tristeza aumenta, etc. Hay allí una especie de unión dialéctica, de fusión dialéctica que va a producir una nueva cualidad. Este último punto va a interesarnos.

<sup>18</sup> Cf. Sergei Eisenstein, *Film Form*, op. cit. (Trad. Cast.: *La forma en el cine*, Ediciones Losange, Buenos Aires, 1958).

Hemos visto que de hecho no es en absoluto como dice Eisenstein. Por un lado, nos es difícil hablar de progreso. Por otro, no tengo para nada la impresión de que la concepción del primer plano de Eisenstein sea dialéctica. En absoluto. No es dialéctica, es intensiva, lo cual es mucho más bello. Consiste en establecer una serie de intensidades. La última observación de Eisenstein debe servirnos para concluir esto, puesto que nos habla de una fusión que permite alcanzar, franquear un umbral. Es una fusión cualitativa. Son todos los rasgos de rostridad que, por intensidad, por graduaciones intensivas, van a producir una cualidad nueva.

Puedo decir ahora que en el primer polo del rostro, rostro a la Griffith, el rostro piensa en algo, pero en tanto piensa en algo expresa una cualidad pura, siendo esta cualidad pura común a varias cosas. He aquí mi adquisición de hoy. El segundo polo, el polo Eisenstein, es el rostro-rasgo de rostridad que entra en una serie intensiva, y esta serie intensiva consiste esta vez en pasar de una cualidad a otra. La operación de la cualidad, operación que podremos llamar «de la cualidad pura», es la extracción de una cualidad común a varias cosas. La otra operación, que he llamado «de potencialización de espacio» —y quizás gracias a la última observación de Eisenstein ahora se vea mejor lo que quiere decir— es el pasaje de una cualidad a otra por intermedio de una serie intensiva.

No vamos a resolver hoy este problema. Sería preciso que lo recuerden para la vuelta —les recuerdo que hay dos martes que no nos vemos, quince días—. El problema que nos queda son estas operaciones. No puedo tratarlas porque por el momento sólo me interesan en tanto pasan por el rostro-primer plano. Antes de resolver esto, entonces, es preciso imaginar otra pareja. Busquemos otra pareja.

Lo que acabo de hacer para Griffith y Eisenstein, que es muy clásico, quisiera tomarlo a otros dos niveles, hacerlo para el expresionismo, de un lado, y Sternberg, del otro. Lo hago para intentar poner un poco de orden en toda esta cuestión tan embrollada del expresionismo y sobre todo para sacar a Sternberg de allí, puesto que no tiene absolutamente nada que ver. Esto daría un doblete como el de Griffith y Eisenstein. Finalmente, una tercera pareja: Dreyer/Bergman. No pretendo agotar todo. En los cineastas más modernos hay renovaciones del primer plano. Pero creo que esas renovaciones —es un tema que les planteo— están muy ligadas a la extracción de cualidad común y a la potencialización de espacio.

Por el momento esa es la única idea que tengo, la única idea que tendría una importancia para la filosofía y para nuestro trabajo de este año. Pero aún no

estamos en condiciones de analizarla. Por tanto lo que vamos a hacer es volver airas y retomar aliento, luego de un corto recreo, para examinar entonces qué nos enseñaría y en qué nos haría avanzar una pareja del tipo expresionismo de un lado, Josef von Sternberg del otro. ¿Descanso? Están muy cansados.

Intentemos ver entonces qué nos ofrece este nuevo paralelo. Sería preciso que no sólo nos brinde confirmaciones, sino que nos haga avanzar un poco, puesto que tenemos un análisis por hacer. Y tenemos un análisis por hacer puesto que tenemos un doble problema.

Recuerdan ustedes que ya habíamos encontrado al expresionismo a propósito de algo completamente distinto, es decir, de la imagen-movimiento, de las generalidades sobre la imagen-movimiento. Y ya habíamos sido sorprendidos por el hecho de que muchos comentadores del expresionismo parecen extremadamente molestos porque consideran que ese movimiento es muy complejo y por el hecho de que a fin de cuentas apenas disponen de un criterio sólido. Luego nosotros, inocentemente, teníamos la impresión de que no era tan complicado y de que era un movimiento no digo abstracto -era un movimiento muy vivo, muy vivaz- pero sí extremadamente coherente y que proseguía su tarea de una manera obstinada.

Habíamos intentado resumir esa tarea, decir qué es para nosotros expresionista. Y habíamos dicho que es la perpetua tensión entre algo que se deshace y algo que se hace. Eso no bastaba, ya que no pertenece solamente a los expresionistas. Pero supongan que el movimiento de algo que se deshace sea la vida misma en tanto deja de ser vida orgánica. En otros términos, se descubre la vida no orgánica de las cosas. Y supongan que «algo que se hace» sea la vida del espíritu, la vida del espíritu en tanto se descubre como vida no psicológica. Decíamos que el expresionismo está hecho de estos dos ritmos fundamentales, y que cada vez que existen estos dos ritmos fundamentales tienen un artista expresionista: la vida no orgánica de las cosas confrontada a la vida no psicológica del espíritu. Únicamente lo recuerdo, es una adquisición de nuestro primer trimestre.

De allí la línea expresionista, esa línea quebrada que consiste justamente en quebrar el contorno orgánico o la línea orgánica para hacer brotar la vida no orgánica de las cosas. Y es cierto que en ambos lados —vida no psicológica del espíritu y vida no orgánica de las cosas- hay algo en común, a saber, se romperán los contornos. Es decir que ya no habrá contornos ni como contorno orgánico ni como perfil psicológico. Habíamos encontrado entonces esta tensión de los dos polos, algo que se hace y algo que se deshace. Una



vez más, lo que se hace es el espíritu en tanto adquiere y conquista la vida no psicológica, y lo que se deshace es la vida en tanto desborda lo orgánico y recae en una vitalidad no orgánica de la materia. De modo que el despertar del espíritu en el seno de los pantanos, la vida no orgánica de los pantanos, la elevación del espíritu más allá de toda psicología, era la fórmula expresionista.

Era otro tema, ya está hecho, no volveré sobre eso. Pero si eso es así, tenemos algo para lo que nos ocupa ahora. A saber, ¿qué es esa complementariedad? Es fundamentalmente la complementariedad entre la luz y la sombra, puesto que la vida no psicológica del espíritu es la luz y la vida no orgánica de las cosas es la sombra. En la sombra se pierde el contorno orgánico, tanto como en la luz se deshacen los perfiles psicológicos. Y el enfrentamiento entre la luz y la sombra va a modelar ¿qué? ¿Podemos ya decir que va a modelar el rostro expresionista? Digamos por el momento que va a modelar lo visible. En el cine expresionista lo visible será captado como el producto de la lucha o de la tensión entre la luz y la sombra. Y para intentar distinguir las cosas, me parece que esto ocurre bajo cuatro aspectos.

Bajo el aspecto más fundamental puedo decir que la luz y la sombra son las condiciones de lo visible. La luz en sí misma es invisible, la sombra en sí misma es invisible, pero ambas son las condiciones de lo visible. Y son complementarias.

En *El cementerio marino*, poema de Paul Valéry, tenemos el siguiente verso —se trata de un llamado a su alma, el poeta llama a su alma—: *Regarde-toi! Mais rendre la lumière suppose d'ombre une mortie moitié*.<sup>19</sup> Es bello, son dos bellos versos. Es interesante, se trata de «devolver la luz», no de «devolver a la luz». En un sentido, es una declaración expresionista pura: las dos mitades que son como la condición de lo visible. El poema del Parménides<sup>20</sup> también lo desarrolla, Valéry conocía muy bien todo eso. No sabemos, pero quizá el cine expresionista sea esta especie de contraste entre el día y la noche no en el mundo, sino como condición del mundo. ¿Bajo qué forma y en qué aspecto? Cuando así como así —sucede muy a menudo— dividen la pantalla en dos, en dos mitades. (...) *devolver la luz supone una mitad triste de sombra*. A veces es una diagonal o una cuasi-diagonal. De un lado tienen la parte puramente luminosa y del otro lado la parte sombría, oscura. Diría que eso es el contraste absoluto de las dos mitades como condición de lo visible o, si prefieren, el

<sup>19</sup> *¡Mírate bien! Pues devolver la luz supone una mitad triste de sombra.*

<sup>20</sup> Cf. Parménides de Elea, *Poema del Ser*, Ed. Universitaria. Chile, 2006.

contraste absoluto entre la vida espiritual y la vida no orgánica. En todo el cine expresionista encuentran imágenes de esas dos mitades.

Segundo aspecto. Yo hablaba de la condición. Pasemos ahora a un grado más bajo. Vamos a penetrar en lo condicionado. ¿Qué es lo condicionado? Es el fruto de la unión de las dos mitades, lo sombrío y lo luminoso. Desde el momento en que hay mezcla entre las dos condiciones, aparece lo condicionado, es decir lo visible. ¿Bajo qué forma aparece lo condicionado? Aparece como la mezcla alternada entre las dos condiciones. ¿Qué entiendo por alternada? Célebres imágenes del cine expresionista: las estrías o las rayas, la imagen estriada o rayada. A saber, estrías de luz, un hueco de sombra, estrías de luz, un hueco de sombra, etc. Todo un sistema que rayará la imagen con haces luminosos y zonas de sombra. Hablaba de una serie alternada puesto que ya no tienen dos mitades que se oponen y que dividen la pantalla. Esta vez tienen estrías luminosas que sólo dejan subsistir la sombra bajo la forma de huecos entre dos estrías. Esa ha sido en efecto una de las tendencias fundamentales de la imagen expresionista.

Y diría, con los mismos matices que para Griffith y Eisenstein hace un momento, que si buscamos en la historia, el gran film de base de todo esto, de este estriado, fue *Caligari*<sup>21</sup>. Pero creo que fue solo una de las tendencias. Porque también estaba Fritz Lang. En *Caligari* es complejo, porque el método de estriado está ligado también a decorados pintados. En Lang, por el contrario, está ligado evidentemente a toda una concepción arquitectónica del espacio en el Cual, por ejemplo, las nervaduras están subrayadas precisamente con haces luminosos. Podríamos llamarle la «imagen estriada». Con el sistema de nervaduras, los relieves subrayados con haces luminosos, el hueco acentuado por regiones de sombra, etc., tienen todo un espacio estriado extremadamente interesante y que forma, en última instancia, una especie de velo, de velo estriado.

Pero vayamos todavía más abajo. Descendamos aún más en lo condicionado. Diré que ya cuando mezclan la sombra y la luz en series alternadas obtienen como un primer visible. Un segundo visible será obtenido cuando ya no hacen series alternadas. Esta vez ya no habrá una parte luminosa y una parte oscura, sino que cada parte será ella misma una mezcla de sombra y de luz al infinito. Son como dos tipos de mezclas diferentes. Pero esta es otra tendencia del expresionismo. Y a mí siempre me sorprende que algunos autores que hablan sobre el expresionismo, incluso muy buenos, parecen

<sup>21</sup> Robert Wiene, *El gabinete del doctor Caligari* [*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920].

considerar que estas dos tendencias se excluyen, que una es expresionista y que la otra no lo es auténticamente. Me parece evidente que pertenece a la empresa expresionista, que va muy bien en la lógica del expresionismo.

¿Qué es entonces este tercer nivel, este tercer aspecto? Son todos los despliegues del claroscuro, que forman otra concepción del velo. Ya no es el velo a nervaduras, sino el velo a humos. Sería mucho más la tendencia —siempre con las precauciones habituales, sólo señalo grandes direcciones— de Wegener en *El Golem*<sup>22</sup>. Y quien la llevará a la perfección es Murnau con su célebre film *Fausto*<sup>23</sup>.

Créanme que en estas dos direcciones —el estriado, las rayas, o bien la plenitud del claroscuro— el expresionismo sigue siendo fiel de todas maneras a su tema: liberar las cosas y las almas de su contorno; liberar las cosas de su contorno orgánico y liberar las almas de su contorno psicológico.

Por diferente que sea, de cierta manera esto va a reencontrarse en un último aspecto que es común a todo el expresionismo: el violento..., no sé como llamarlo, el violento destello de luz en las tinieblas que hace surgir un rostro, permaneciendo todo el resto en las tinieblas. Aquí se reúne todo, es decir que este último aspecto remite a nuestro aspecto primordial. El rostro surge luminoso rodeado además de una especie de halo. Este cuarto aspecto es el halo, una especie de halo o fosforescencia alrededor de la cabeza producida por un destello del proyector en las tinieblas. Y es ilustrado por imágenes que han quedado como célebres en todas las historias del cine. En *El Golem*, por ejemplo, la aparición del rostro del demonio, que surge y tiende a transformarse en una especie de máscara china, mientras que todo el resto permanece en la sombra. En el *Fausto* de Murnau el surgimiento del demonio se da en circunstancias y condiciones análogas, aunque evidentemente hubiera tenido oportunidad de rivalizar puesto que conocía el otro film.

Ven hasta qué punto estamos en un mundo que no podríamos comparar con el de Griffith. Es un mundo tan extraño al de Griffith que no podríamos servirnos de una analogía muy sencilla, ya que el primer plano de Griffith con un ocultador que pone todo el resto en negro no tiene estrictamente nada que ver con el procedimiento del foco de luz que hace surgir el rostro como vida espiritual, es decir como no psicológica.

Una vida espiritual no quiere decir que sea buena. Para el expresionismo, el demonio no es menos espiritual que el alma más bella. Sólo que el demonio es

<sup>22</sup> Paul Wegener, *Der Golem*, 1920.

<sup>23</sup> F. W. Murnau, *Faust*, 1926.

el espíritu que sin dudas tiene con la vida no orgánica de las cosas, con el pan-uno, relaciones muy diferentes de las que tendrá el espíritu, el espíritu santo.

En todo caso, el demonio es espiritual, la espiritualidad a veces es demoníaca.

Este cuarto aspecto, entonces, nos devuelve como a una especie de enfrentamiento entre la luz y la sombra, pero el rostro expresionista ha atravesado los cuatro aspectos. En efecto, si lo tomo en esta sucesión, que es únicamente una tentativa lógica, diré que en el rostro expresionista encuentran el rostro dividido entre una mitad luminosa y una mitad sombría; el rostro iluminado desde abajo que está estriado, según sus huecos y sus relieves, por regiones luminosas y huecos oscuros; el rostro tomado y tratado por entero en claroscuro, a veces con claroscuros extraordinariamente matizados—ese es el logro genial de Murnau en *Fausto*—, y finalmente el rostro extraído, llamado a una luz violenta, quedando todo el resto en las tinieblas.

Es bien sabido -y lo habíamos visto en el primer trimestre— que el expresionismo jugaba precisamente con todo un registro intensivo de la luminosidad. Aquí retomo el mismo tema. En el expresionismo hay una especie de tratamiento intensivo del rostro en las relaciones de intensidad entre la sombra y la luz. Se trata del polo intensivo del rostro. Y ese primer polo del rostro, que es el lugar donde se instala el expresionismo, va a reunirse por sí mismo con el segundo polo. Al nivel del último aspecto, el rostro arrancado a la sombra o a la noche a través de un destello de luz es como la serie intensiva que alcanzó el otro polo, es decir el rostro reflexivo, el rostro infinitamente pensativo del demonio. Diré entonces que en la historia del rostro expresionista tienen precisamente este privilegio dado a la serie intensiva de la rostridad, que sin embargo va a desviarse sobre una reconquista, a su propia manera, del otro polo del rostro.

Ahora bien, si establezco aquí mi oposición -muy escolar, pero sirve para avanzar- diré que si alguien no ha tenido nada que ver con el mundo expresionista, si alguien no ha sido ni un poquito expresionista, es evidentemente Sternberg. Y cuando escuchamos hablar a ciertos historiadores del cine de un expresionismo cualquiera en Sternberg, parecería que «expresionismo» es usado en cualquier sentido. ¿Por qué digo que si hay alguien que no fue en absoluto expresionista es Sternberg? Porque jamás se hizo un cine afirmando tan tranquilamente que su única cuestión, a pesar de todas las apariencias, era la luz y nada más que la luz. Y que la luz tenía bastante consigo misma como para sólo encontrar la sombra cuando tuviera exigencias internas, interiores, para tal encuentro. Y que, de un extremo al otro, finalmente encontraba la sombra cuando su historia había terminado o cuando toda historia había

terminado. Que la luz tenía tanto que hacer consigo misma que la sola idea de que lo visible implicara el contraste entre la luz y la sombra era una idea estúpida. Y que lo visible sólo podía nacer de la luz y de su reduplicación. Que el rostro, y por ende el primer plano, obtenían allí todo su sentido. Y que elevar un rostro al primer plano era, en principio y ante todo, volverlo luminoso. Y que si a veces convenía poner sombras en un rostro, era cuando el rostro era de mala calidad y no llegaba a ser luminoso por sí mismo. De modo que cuando Sternberg se sentía mal y enfadado con Marlene Dietrich, le ponía sombras, pero cuando la amaba, ya no había sombra. Toda la historia pasó antes de que la sombra llegue. Es una idea insólita. ¿Qué quería decir y a qué se comprometía? En efecto, lo que decían los otros, que la luz es lo invisible, se comprendía mejor. ¿Y qué son los primeros planos de Sternberg? Comienzo por ejemplos.

Tomo ejemplos de sus filmes más célebres. Evidentemente los que más me convienen respecto de esto. Intento recapitular los primeros planos de rostro en *Capricho imperial*. Un extraordinario primer plano inicial aparece cuando la futura emperatriz es aún una jovencita ingenua. Eso nos interesa mucho. ¿Por qué toda jovencita ingenua nos interesa? Porque Marlene Dietrich, bajo las firmes órdenes de Sternberg, interpreta la jovencita ingenua de una manera muy interesante. Se asombra ante los rusos que vienen a buscarla. Jamás ha visto rusos, que tienen además extrañas maneras. Ella lo refleja muy bien, es ciertamente el rostro de alguien que tiene temor de perderse algo. Es una mirada muy viva. Observa todo y luego sacude los ojos, observa arriba, abajo... Es perfecto. Es el rostro que a la vez se divierte, encuentra todo muy, muy gracioso. Se pregunta: «¿Qué es este tipo? ¡Ese carro, jamás he visto un carro como ese!». Descubre todo. Un rostro de una movilidad extraordinaria que va a culminar con el siguiente primer plano, que es una maravilla. Ella saludó a todo el mundo, su madre le dijo que se vaya a acostar. Sin embargo está intrigada, está el coronel ruso, esa especie de gigante maleducado que tiene un traje muy curioso, todo eso le interesa mucho a la jovencita. Y he aquí que abre la puerta y sale de la habitación, pero sale retrocediendo, observando, y cierra la puerta sobre su rostro. La imagen es esta: pared blanca, puerta blanca cerrándose, fondo blanco del corredor, rostro blanco del tipo «maravillarse». Tienen allí una especie de estudio de «blanco sobre blanco». De hecho tienen cuatro blancos en ese primer plano de rostro. Diría que es un ejemplo típico de rostro-contorno, de rostro «que piensa en». No para

<sup>24</sup> Josef von Sternberg, *The Scarlet Empress*, 1934.

de pensar en: «¡Oh, qué extraño traje! ¡Vaya que es bello ese coronel a pesar de todo! ¡Qué bruto, qué maleducado!».

Ella piensa en, piensa en, no para nunca de pensar. Se ve sobre su rostro pues hace todo para mostrar que piensa en muchas cosas. Y blanco sobre blanco, sobre blanco, sobre blanco, sobre blanco... primer plano de rostro. ¿Qué hay allí? Ustedes ya saben a dónde se dirige Sternberg. Se dirige hacia la idea de que el rostro va a devenir una aventura del espacio blanco. No es que el rostro esté en blanco, no es eso. Será preciso llegar hasta el momento en que el rostro será una simple aventura del blanco. Quizás el hecho de que el rostro se vuelva una aventura del blanco y no el blanco una cualidad del rostro nos haga avanzar en nuestros problemas. Pero en fin, no vayamos tan rápido.

Después llega a Rusia. Larga educación por la zarina. Eso no es fácil, el zar es extraño... Y siempre hay muy bellos primeros planos de rostro. Además ella está todo el tiempo vestida de blanco, como sucede a menudo con Sternberg. Es una maravilla. Pero para mí el segundo momento, mi segundo punto de referencia es el siguiente. Ella está evidentemente enamorada del coronel pero se entera, o mejor dicho presencia, por la perfidia de la zarina, que él es su amante. La vieja zarina le dice: «Ve, baja y has subir al hombre que espera», que evidentemente es su amante. Y ella desciende en ese humilde menester doméstico y comprende todo. Ve que es el coronel el que sube a lo de la vieja zarina. Y como estaba presta a enamorarse del coronel, esto la altera enormemente. Ustedes corregirán mis errores, de cualquier manera no son importantes.... Habría que verificarlo, habría que volver a ver el film diez veces, pero me parece que es el único caso en que el rostro de Marlène va a estar marcado con sombras. Allí hay sombras profundas. Ella ya no piensa, siente celos. Siente la indignación, los celos, pasa por una serie intensiva. Y creo que Sternberg pasa en un abrir y cerrar de ojos al otro polo, por el cual tiene la más viva repugnancia, y rinde esta especie de homenaje al rostro intensivo.

Pero ella se recompone rápido, y al mismo tiempo que lo hace, vuelve a devenir blanca, vulva a devenir pura luz. Y ven aquí también que la pura luz no quiere decir bondad, puesto que al recomponerse medita cosas abominables, piensa en cosas abominables, es decir en el asesinato de su marido. Como dice Agnès Varda en un bello texto, el blanco no es la alegría, el blanco es la muerte, es la disolución de la existencia así como del amor. No se trata entonces de un simbolismo de los tintes y de los colores. No se trata en absoluto de eso. Se trata de extraer cualidades. Veremos que todo esto nos remite siempre a nuestro problema.

Pero en fin, ella vuelve a devenir muy blanca, tiene su traje blanco de uniforme de guardia, que le va tan bien. Blanco sobre blanco, sobre blanco, sobre blanco... Y comienza —exagero, eso ya había estado plenamente antes, en el casamiento con el zar- la extraordinaria serie que volverá a encontrar en todos los filmes de Sternberg: los velados, los diferentes modos de velado. Se trata de meter un velo blanco sobre un espacio blanco.

Y sobre los famosos velos y velados de Sternberg se puede decir mucho, pero sobre todo creo que más allá de cualquier anécdota hay que recordar en qué medida sabía de eso. Quiero decir que no solo posee un fuerte gusto por el velado —es su propio problema— sino que sabía del tema profesionalmente puesto que, en sus memorias, explica muy bien que a su llegada a América trabajó en primer lugar en una mercería y luego en una fábrica de ropa de encaje. Conocía todos los diferentes puntos, es decir el tul, el velo de tul, la muselina, el encaje, los puntos de encaje, todo, todo, todo. Conocía todo eso, pero no lo conocía con un saber abstracto. Lo conocía con una especie de saber enamorado. Era su vínculo con el mundo. Su relación con el mundo pasaba por el velo.

Pero sientan hasta qué punto ya no se trata del velo expresionista. El velo expresionista, que estaba hecho de cuadriculados, de dentelladas y de estriados, o bien de la nebulosidad del claroscuro, no tiene nada que ver con el velo de Sternberg, el único que tiene el derecho y el mérito de ser llamado propiamente velo, puesto que es el velo de la mercería. Es el velo de la mercería, que va desde la red de pescador —que interviene en muchos de sus filmes como velo ordinario— hasta el encaje o el velo con incrustaciones.

Es preciso que el rostro esté tomado entre el espacio blanco y el velo. Es la aventura de la luz, ¿qué hubiera aportado la sombra? La sombra va a intervenir cuando todo ha acabado. Sí, ese es el momento en que la sombra llega, pero todo ha pasado antes. Todo ha pasado antes, entre el espacio blanco y el velo. El velo que —aún no lo hemos visto- redobla el espacio blanco. Y entre los dos está el rostro. En última instancia, el rostro ya sólo debe ser una incrustación del velo o —a elección, es lo mismo— una forma que se dibuja en el espacio blanco. Y en efecto, no sólo las imágenes del casamiento de la futura emperatriz con el futuro zar pasan ya por varios tipos de velos, sino que esto culmina en el momento en que ella tiene un hijo. En el momento en que es madre aparecen imágenes muy, muy curiosas.

Hay una que me provocó tanto misterio que la cito... en fin, que la tengo en la memoria. Tienen una serie de imágenes que son primeros planos constituidos por un velo de lirios, el rostro de Marlene aplastado sobre la almohada...

Bueno, no es exactamente un primer plano, es casi un primer plano. Tienen una especie de conspiración de blancos entre el blanco del velo, el blanco de la almohada, el blanco de la sábana, el blanco del rostro. Y hay varios casi primeros planos como este. Hay uno que termina con una imagen que me parece exactamente del tipo de las que actualmente se obtienen con relativa facilidad a través del video, una imagen de la cual un espectador inocente diría: «¡Ah!, es una imagen-video», donde el rostro deviene ciertamente una pura incrustación, tanto más cuanto que antes había mostrado velados con Incrustaciones. Mostró velos con incrustaciones y extrañamente, a través de una serie progresiva —entonces se sirve de series— el rostro se volvió completamente incrustación del velo.

Pero retomo mi cuestión. Vamos a detenernos pronto, no podemos más. He aquí la cuestión en la que estoy. Si todo pasa en el blanco, y si desde el comienzo hasta el final estamos en la luz, no podemos imaginar anti-expresionismo más vivo. Iluminación del rostro-contorno y del rostro que piensa en algo. La pregunta es cómo definir tal espacio, que será el del primer plano-rostro, y que puedo definir como de triple espesor pero aplastado, laminado, sin profundidad. La pared blanca o las sábanas blancas, el velo y, entre los dos, el rostro-primer plano ¿Qué obtiene con eso? Sienten que mi problema es siempre ligar esto con un problema de espacio. Retomo mi cuestión: ¿no vamos a encontrarnos en este cine frente a la doble operación de una extracción de cualidad extraordinaria y de una muy extraña potencialización de espacio? En otros términos, ¿qué es este espacio blanco en Sternberg? ¿Cómo hay que definirlo? Considero que acabo de dar un ejemplo.

En eso estamos, entonces. En tres semanas reencontraremos el problema de la construcción de este espacio y del espacio blanco en Sternberg. Piensen en todo esto.



## XIV. Los polos del rostro en Sternberg.

*23 de Febrero de 1982  
Primera parte*

Estábamos analizando el segundo tipo de imagen, la imagen-afección. Y en las condiciones del cine nos había parecido que la imagen-afección era ante todo -y este ante todo significa «no exclusivamente»- el rostro. Y nos había parecido que el rostro era el primer plano. Entonces, del mismo modo que para la imagen precedente -la imagen-percepción-, teníamos que buscar polos que nos permitieran emprender el análisis, habíamos encontrado dos polos de la imagen-afección o -por el momento es lo mismo para nosotros- del rostro-primer plano. Recapitulo muy rápido.

El primer polo era, a muy grandes rasgos, el rostro-contorno, o el rostro que piensa, o el rostro reflejante. Y nos parecía que a ese rostro reflejante, a ese rostro que piensa podíamos definirlo así: expresa una cualidad o cualidades. De modo que ese polo también podía llamarse «polo cualitativo» del rostro.

El segundo polo era el rostro-rasgo de rostridad. Esta vez se trataba del rostro que siente. Ya no era una cuestión de contorno, sino de mareaje de rasgos en la masa del rostro. Y de rasgos variables: a veces el ojo, otras la boca, otras un rincón de la nariz, etc. Ese rostro que siente se definía o se presentaba como pasando por una serie intensiva. Y pasando por una serie intensiva nos hacía pasar sin dudas de una cualidad a otra. Por ejemplo, la gradación de la

desesperación o de la ira que hará pasar de una cualidad a otra, es decir, que va a volver posible algo. Y en tanto definimos este segundo polo del rostro —el rostro-rasgo de rostridad, el rostro que siente— en virtud de su carácter de «serie intensiva» del cual es inseparable, lo definimos esta vez por la noción de potencial o de intensivo.

Por lo tanto, teníamos dos polos del rostro, un polo cualitativo y un polo potencial o intensivo.

Ahora bien, es obvio que de cierta manera, cualquiera sea el autor que se invoque, siempre encontraremos finalmente ejemplos de los dos tipos de rostro-primer plano. Concretamente siempre hay presencia de ambos polos. Cuando intentaba hacer o bosquejar o retomar-puesto que ya se hizo mucho— ejemplos concretos tomados de tal o cual autor de cine, era claro que siempre estaban ambos polos. Sólo quería decir que, sea en el ejemplo de un autor, de un film o de una imagen precisa, no por ello había menos una predominancia de un polo sobre el otro. Pero añadido también que si bien esta predominancia es cierta, será preciso que -cualquiera sea el ejemplo- a partir del polo predominante se alcance el otro. En efecto, los dos polos estaban siempre, pero en condiciones tales que, siendo uno predominante, a partir de él íbamos a recuperar, a capturar el otro. Supongamos un primer plano en el que predomina ciertamente el aspecto cualitativo; la cuestión será saber en qué condiciones puede ser alcanzada la serie intensiva. Supongamos un primer plano intensivo; la cuestión será saber en qué condiciones será alcanzado el aspecto cualitativo.

De modo tal que había comenzado por una primera pareja, retomando análisis que concernían a los primeros planos de Griffith y de Eisenstein, y mostrando cómo ambos polos estaban presentes en cada uno de ellos. Pero eso no impedía que quizás, con todo tipo de precauciones, se pudiera hablar de una predominancia del primer plano cualitativo del rostro, es decir del rostro que expresa una cualidad, en Griffith; e inversamente, de la predominancia de los rostros intensivos y de la serie intensiva en Eisenstein.

Luego había pasado a otra pareja, a otra comparación: de un lado el expresionismo, del otro Sternberg. Y para el expresionismo había dicho que finalmente su concepción del rostro-primer plano va a ser inseparable -y es esto lo que predomina- de una serie intensiva de grados de sombra que, por otra parte, puede ser analizada de manera muy diferente, sea bajo la forma de la imagen rayada, de zonas de sombra y de luz, o bajo la forma del claroscuro. Ya hay entonces variedades de estilo muy importantes. Y si el rostro es tratado en función de esta predominancia, la de la serie intensiva de grados de sombra, ¿cómo será alcanzado el otro polo, el rostro cualitativo? Va a ser alcanzado, me

parece, en el resultante extremo de la serie. A saber, la serie intensiva de los grados de sombras y luces nos hará desembocar en el rostro luminoso, el rostro de luz fuerte que se desplaza desde la sombra rodeado de un halo. Es el halo expresionista, la cabeza infinitamente reflexiva, la cabeza infinitamente reflejada de Mefisto o del demonio. Volvía entonces a encontrar ese equilibrio. Pero, en efecto, el hecho de que hubiera una predominancia del polo intensivo para el expresionismo confirmaba justamente nuestros análisis precedentes.

Luego había pasado a Sternberg diciendo que si el término anti-expresionismo podía ser empleado, me parecía que estaba bien hacerlo con él, puesto que aquello que va a contar, aquello que va a ser constituyente, predominante en Sternberg, es la relación inmediata entre la luz y lo blanco. Ustedes me dirán que no hay sólo eso. Por eso tomo precauciones. Es evidente que no hay sólo eso. Hay sombras en Sternberg, pero no es esa la cuestión. La cuestión es en qué momento de su operación lógica, en qué momento surgen, cómo son engendradas, si existe una diferencia de naturaleza entre la sombra expresionista y la sombra Sternberg, etc. Yo digo que la predominancia está dada por la aventura del blanco. Y la aventura del blanco es el encuentro de la luz y de lo blanco, a saber, el blanco refleja la luz. Y todo lo que le interesa a Sternberg es eso, y todo lo que va a hacer lo hará con eso. El resto será consecuencia.

Lo dice en un texto muy interesante de sus memorias: *Hay dos maneras de tratar el rostro, o bien hacemos que refleje la luz, o bien si no se puede, más vale entonces sumergirlo en la sombra*<sup>1</sup>. Esto nos conviene: *o bien hacemos que refleje la luz* – reconocemos uno de nuestros polos –, *o bien si no se puede-es decir, sea que no se sepa, sea que el rostro no fuera de naturaleza tal como para soportar esa reflexión, sea por razones cualesquiera, sea que no fuera deseable— más vale entonces sumergirlo en la sombra*. Es evidentemente una confirmación de nuestros dos polos, pero no es eso lo que necesitamos ahora. Lo que me interesa es el «si no se puede», es decir la predominancia que es dada de manera explícita a la producción de un rostro reflejante. Hacer que el rostro blanco refleje la luz, y *si no se puede, más vale entonces sumergirlo en la sombra*. Se ve claramente que a partir de esta predominancia Sternberg va a alcanzar algo de la serie intensiva, pero su tarea será ante todo la de lo blanco y la luz.

¿Y cómo hará esta tarea? En esto estaba la última vez, así que ahora puedo proseguir. Había dado ejemplos que consistían en seguir en *Capricho imperial* esos primeros planos donde el blanco del rostro refleja la luz en condiciones diferentes. Pero no los había analizado. Si se intenta un análisis de mayor

<sup>1</sup> Cf. Josef von Sternberg, *Fun in a Chinese Laundry* (1965).

alcance, me parece que hay un texto excelente sobre Sternberg de Claude Ollier en *Souvenir écran*, que es una recopilación de artículos publicados por los *Cahiers du cinéma*<sup>2</sup>. Es un excelente artículo sobre el film de Sternberg *La saga de Anatahan*<sup>3</sup>, que se vuelve a dar en este momento.

Y Ollier comienza por señalar algo que me parece muy importante y que se ve de manera especial en ese film. Dice que el paso preliminar de Sternberg es siempre reducir el espacio, reducir el lugar, es llegar a producir lo que llama muy bien un «campo operatorio exiguo». ¿Por qué digo que es un paso preliminar? Porque, de ser necesario, parte ya de espacios bastante estrechos, reducidos, desde el comienzo del film. Pero en la mayoría de las películas se asiste, en efecto, a una reducción del espacio, aunque retome luego un espacio un poco más grande que a su turno va a reducir. Esta operación de reducción del espacio es ejemplar.

A mi modo de ver -y no es por casualidad que lo cito- sólo existe un cineasta que obtiene efectos de reducción de espacio tan potentes: Mizoguchi. Pero en el caso de Mizoguchi es con fines y medios completamente distintos. No es casual que Sternberg haya estado fascinado por los temas de Oriente. Hay algo en su necesidad de reducir, de cuadrricular, de tabicar el espacio que le hace tener todo un tema oriental. Las situaciones van a ser con frecuencia situaciones orientales.

Es curioso esto. Muy a menudo -y en *La saga de Anatahan* se lo ve particularmente, Ollier lo muestra muy bien- vamos a asistir, al principio del film, a una sucesión de reducciones de espacio. ¿Para llegar a qué? Para llegar evidentemente a lo que quiere. ¿Qué es lo que quiere? Estamos en el espacio de la guerra del Pacífico, con un barco japonés que está encargado de abastecer a las islas ocupadas por la armada japonesa. El barco es torpedeado y no se qué más, e inmediatamente los sobrevivientes llegan a una isla. Primera reducción de espacio: ya no es la guerra del Pacífico, son los sobrevivientes en la isla. Nueva reducción de espacio: ya no se tratará tampoco de la isla, eso se liquida muy rápido; se tratará de la casa en la isla. Y finalmente ya no será la casa en la isla sino que van a ser —y allí sienten que llega a lo que quiere- porciones delimitadas sea por muros de papel, sea por velos de todo tipo. ¿Y de qué va a acompañarse todo esto? ¿Qué va a surgir cada vez más en lugar del mundo del que habíamos partido? El rostro en primer plano de una joven mujer. Todo pasa como si las sucesivas reducciones de espacio nos hicieran pasar del plano de conjunto-mundo al primer plano-rostro.

<sup>2</sup> Claude Ollier, *Souvenirs écran*, Cahiers du cinéma-Gallimard, pp. 274-295.

<sup>3</sup> Josef von Sternberg, *The saga of Anatahan*, 1953.

Ahora bien, ¿a través de qué van a ser delineadas finalmente estas reducciones de espacio, cuando Sternberg produce verdaderamente el espacio que quiere? Lo habíamos visto la última vez, son todos los tipos de velados. Es entonces el velo el que va a circunscribir el espacio blanco en el cual va a producirse algo. En otros términos, es a través del velo que va a producirse la concentración del blanco y de la luz.

¿Y qué será ese algo que va a producirse? Creo que de hecho van a producirse varias cosas. Lo primero que va a producirse es la extraordinaria aventura del primer plano-Sternberg. A saber, el rostro tomado entre el fondo blanco y el velo que describe el espacio exiguo implicado, conservado o constituido. El rostro va a devenir una aventura de lo blanco, una auténtica incrustación del velo blanco. Y recuerdo al respecto -las había citado la última vez — las extraordinarias imágenes de *Capricho imperial*, el rostro de la mujer dormida sobre sábanas blancas, almohada blanca y su rostro que, a través del velo, deviene realmente una incrustación. De allí el uso de los encajes, de las muselinas, de todo aquello que Sternberg conocía de memoria por su propio gusto y por su competencia. El espacio se reduce de tal manera que descrito, determinado por el velo, el tul o el encaje, el rostro no es más que una incrustación del velo. Los rasgos de rostridad parecen desaparecer completamente. Es la aventura del blanco. Lo que nos da una señal es que es cierto que los rasgos de rostridad desaparecen, pero también desaparece el contorno. Evidentemente eso va a complicar las cosas. ¿Qué va a obtener? Sternberg ha determinado entonces las condiciones bajo las cuales se encuentran la luz y lo blanco. Las condiciones bajo las cuales se encuentran la luz y lo blanco son el velado del espacio blanco que determina un espacio blanco exiguo, que es verdaderamente como el lugar de la luz. De modo que existe una complementariedad absoluta entre luz y velo. El velo pasa por la luz, la luz pasa a través del velo.

Tengan a bien entonces reflexionar en esto: ¿qué es lo que pasa generalmente en un primer plano y qué es lo que Sternberg va a obtener? Tengo la impresión de que tiende a obtener algo... Puede ser que finalmente sólo él lo haya logrado. Y bien, como se dice de un gran autor de literatura: «Eso es él», «eso es de él». No hay siquiera que tocar esas cosas, solo pueden servir una vez. Él encontró algo. ¿Qué es?

Volvamos a un primer plano normal del tipo reflejante. Es decir del polo-Sternberg, puesto que hemos visto que él da primacía al rostro reflejante. Pero tomemos un primer plano normal de rostro reflejante, que entonces refleja la luz. Veo dos casos posibles: o bien el rostro reflejante mira la cámara, o bien mira hacia otro lugar. La primera posibilidad es muy conocida. Es lo que todo

el mundo siempre ha condenado en los primeros planos, salvo excepciones: la mirada a cámara. Porque los rostros presentados en primer plano mirando a cámara de seguro producen un efecto especial, pero si el efecto especial no es absolutamente necesario es una catástrofe, es muy, muy malo.

Ven que juego siempre con la palabra *reflexionar*<sup>4</sup>, puesto que empleo «rostro reflejante» a la vez en el sentido de «rostro que piensa», pero más profundamente en el sentido de «rostro que refleja la luz». Y cinematográficamente es igual, pensar es reflejar la luz.

Bueno, cito algunos casos de miradas a cámara logradas. Creo que habría que volverlas a ver... Todo esto es tan molesto... ya no me acuerdo. Creo que en el célebre primer plano de *Las luces de la ciudad*<sup>5</sup> hay una mirada a la cámara muy bella. Al final, el rostro de Charlot en primer plano mira la cámara. Habría que verlo. Digo que puede estar muy bien. Me siento más seguro, porque es atestiguado por Bazin, en el caso de *Las noches de Cabiria*, de Fellini<sup>6</sup>. Bazin afirma que al final —es curioso que estos dos ejemplos estén tomados al final del film— la protagonista mira repetidas veces a la cámara, pero Bazin la felicita porque esa mirada a la cámara es como distraída. De hecho pasa, barre el campo, y sus ojos pasan varias veces por la cámara. Y aquí arriesgo mucho porque tengo la impresión —y hay una persona que me lo ha confirmado pero no estoy del todo seguro— de que en *Una salida al campo*<sup>7</sup> hay una mirada a cámara muy bella.

#### Intervención 1: (Inaudible)

**Deleuze:** No vi *Mónica*<sup>8</sup>. ¿Y tú dices que en *Ciudadano Kane*<sup>9</sup> hay miradas a la cámara?

**Intervención 2:** Al final, cuando Orson Welles le dice a su mujer que no se vaya, «¡Don't go!», hay un enorme plano de rostro inflado, enorme. Es impresionante.

<sup>4</sup> Aquí Deleuze confirma que hay que tomar *reflechir* en sus dos sentidos, tanto reflejar como reflexionar.

<sup>5</sup> Charles Chaplin, *City Lights*, 1931.

<sup>6</sup> Federico Fellini, *Le notti di Cabiria*, 1957.

<sup>7</sup> Jean Renoir, *Une partie de campagne*, 1936.

<sup>8</sup> Ingmar Bergman, *Un verano con Mónica* [*Sommaren med Monika*, 1953].

<sup>9</sup> Orson Welles, *Citizen Kane*, 1941.

**Deleuze:** Entonces sería mucho más frecuente de lo que pensaba...

Claire Parnet: En *Una salida al campo* hay un momento en que Sylvia Bataille acaba de ser desflorada por el muchacho y mira a la cámara con los ojos vagamente llorosos.

**Deleuze:** Sí, es esa. Y es muy insistente.

**Intervención 1:** (*inaudible*)

**Deleuze:** Sí, no todas tienen la misma naturaleza. Recuerdo las declaraciones de Bergman todo el tiempo, diciendo que lo que a él le gusta es lanzar de repente una imagen que recuerde a las personas que esto es sólo cine. Pero a mi modo de ver se equivocó. Quiero decir, no es que se equivocó al hacer eso, sino que la razón es otra. Pero guardemos esto para más adelante. Ven ya que nuestras subdivisiones se multiplicarían, porque sólo en el ejemplo de la mirada a la cámara podría decirse que en ciertos casos existe la pretensión de reintroducir la conciencia-cámara: «todo esto es cine». Creo que tienes razón en lo que dices. Pero en otras partes, en *Una salida al campo* por ejemplo, no se trata en absoluto de eso. Cuando Sylvia Bataille lanza esa mirada espléndida, sublime, no se trata de eso, tiene otro sentido. A mi modo de ver, la argumentación conciencia-cine nunca es suficiente —no digo que sea falsa, y en un momento veremos por qué a propósito de Bergman.

Hay también otros casos de mirada a cámara. Está la famosa mirada a la cámara de *Al final de la escapada*<sup>10</sup>.

**Intervención:** (*Inaudible*)

**Deleuze:** ¿Tú crees que mira la cámara? ¿Ven? ¡Bendito sea este día! (*risas*) Yo creía que había muy pocos casos... pero voy tan poco al cine.

**Intervención:** (*inaudible*)

**Deleuze:** ¿En Ozu? ¿¡También en Ozu!? Ah, bueno, entonces es muy común (*risas*). Es muy común. ¿Es un principio en él? ¡Oh la lá! (*risas*). Saquemos las

<sup>10</sup> Jean-Luc Godard, *À bout de souffle*, 1960.

consecuencias de esta frecuencia: aquellos que se han dejado engañar por mí sólo deben corregir y poner «frecuentes» en lugar de «raros» (*risas*).

Volvamos a nuestros dos casos de rostros reflejantes. Todo es extraordinario. Pero llamémoslos por relación a Sternberg, con quien no hemos comenzado, a quien hemos abandonado, los «dos casos ordinarios de rostros reflejantes». ¿Qué pasa en estos casos? En el caso de la mirada a cámara diría, empleando términos como extraídos de la física, que es el equivalente de una reflexión total. Es como si la luz llegara hasta un medio y fuera devuelta: la línea sigue siendo la misma y posee la misma dirección pero cambia de sentido. ¿Cuál es el interés del otro caso ordinario, del rostro que mira hacia otra parte, sin mirar la cámara? El interés es evidente, es lo que se llamará ya no un fenómeno de reflexión total, sino de reflexión parcial. Bueno, recuerden lo que han aprendido en física.

Podemos preguntarnos qué más puede hacerse con un rostro reflejante, por tanto, con un primer plano. Y volvemos a Sternberg. Esto es muy confuso, va a ser cada vez más confuso, pero como este día está bendecido siento que ustedes me van a ayudar. Comienzo por decirlo de manera muy abstracta para que sea un poco más claro. Creo que lo que hay de muy curioso en Sternberg es que obtiene efectos en los que el rostro ya no es simplemente un rostro reflejante por relación a la luz. Su aventura de la luz y del blanco hace que el rostro refracte. Ya no se trata del simple dominio de la reflexión. Confiere una nueva función al primer plano de rostro que va a ser el equivalente de una especie de refracción.

¿Qué quiere decir «refracción»? Aquí conservo evidentemente los datos más elementales. Los remito directamente a un libro de física sobre la luz, donde encontrarán «reflexión y refracción». Tienen la reflexión total, la reflexión parcial ordinaria con el ángulo que forma, ¿pero qué es la refracción? Es el caso en el cual, al pasar la luz de un medio a otro, una parte del rayo luminoso es reflejada simétricamente a su incidencia, a su origen, y otra parte es refractada, es decir se adentra en el nuevo medio cambiando de dirección. ¿Ven? Les haré un esquema totalmente simple en el pizarrón. Trazo aquí la línea que diferencia los dos medios. El rayo llega hasta esta línea y se produce la reflexión, siendo simétrica por relación a un eje. La refracción consiste en que se produce un fenómeno de desplazamiento de la imagen en el otro medio. Eso es lo que se llama refracción.

Sienten lo que quiero decir. ¿Qué es lo que obtiene Sternberg con su aventura del blanco, es decir con su espacio blanco velado, donde el rostro queda entre el velo y el espacio blanco? Espacio exiguo, velado, rostro vuelto



incrustación del velado: ¿qué obtiene? A mi modo de ver, obtiene efectos de refracción extremadamente curiosos. Todo pasa como si el rostro blanco absorbiera entonces una parte de la luz desplazando la dirección. El rostro refleja una parte de la luz, subsiste el primer plano ordinario. Pero Sternberg obtiene algo más, un efecto de refracción. El rostro absorbe una parte de la luz operando una especie de desplazamiento del rayo. ¿Cómo va a obtener esto?

Lo que voy a decir se vuelve cada vez más confuso... pero en fin, al menos procedo en orden. Generalmente un primer plano de rostro reflejante es tomado por la cámara desde un punto de vista no idéntico pero sí semejante al punto de vista del espectador. Por ejemplo, cara a cara. Diré por comodidad entonces que en este primer plano ordinario, que es de reflexión total o reflexión a secas, hay en líneas generales no identidad pero sí afinidad, asimilación del punto de vista de la toma y del punto de vista del espectador. Por lo tanto, es una especie de cara a cara que define bien las condiciones de la reflexión.

Pero imaginen ahora -y sienten que de esto se trata no en todos, pero sí en cierto número de primeros planos de Sternberg- que la cámara toma el rostro-primer plano desde un punto de vista netamente diferente de aquel del espectador que está llamado a verlo. Veo un rostro en primer plano pero ha sido tomado, respecto a mi propia posición, mucho más alto y un poco a la izquierda. Es cierto que es un primer plano que veo de frente, pero existe una especie de desequilibrio deseado entre la imagen y la visión. Ese va a ser el efecto de refracción. Siento que no es muy claro lo que digo, pero en ese momento van a poder recuperar toda una serie de gradaciones de sombras, puesto que en efecto esta toma de rostro-primer plano de frente se realiza entonces en condiciones tales que toda una parte del rostro podrá estar sombreada y manifestar gradaciones; gradaciones que estarán comprendidas en la diferencia entre la imagen y la visión, es decir entre el punto de vista del espectador y el punto de toma de la cámara.

De modo que este desplazamiento de la imagen, esa agitación e incluso a veces ese *flo* de Sternberg va a jugar exactamente el rol que jugaba hace un momento el halo, el halo fosforescente, en el expresionismo. Pero va a ser de una naturaleza completamente distinta. La refracción es precisamente la declinación de la imagen, y es esta declinación de la imagen la que va a convertirse, me parece, en el efecto fundamental de lo que surge del espacio blanco-luz y de su encuentro fundamental en Sternberg.

Les había dicho que en la revista *Cinématographe* habían salido dos números sobre el primer plano que me parecían muy interesantes. Hay justamente un artículo sobre Sternberg. El autor es Louis Audibert. Louis Audibert realiza una

observación que me parece muy importante. Lo que me perturba es que él dice que esta observación no es importante y que hay otra que lo es más, mientras que a mí me parece lo contrario. La segunda observación que realiza me parece sin importancia y la primera me parece muy, muy prodigiosa. Al mismo tiempo el texto me parece muy difícil. Tengo la impresión de que he intentado decir lo mismo que ese texto. Pero no estoy seguro. De cualquier manera, es muy interesante lo que dice Audibert. Les leo: *El primer plano focaliza la visión del espectador en la mirada que lo aísla - lo cual es propio de Sternberg- En la medida en que esa mirada es enfoque propio de un punto fuera de campo, pone en marcha un proceso perspectivo que se halla de ese modo justificado y remitido a un punto de vista, aun si no existe identidad absoluta entre la imagen y la visión.*<sup>11</sup>

A decir verdad, me trastorna mucho este texto, porque no comprendo lo que quiere decir. *El primer plano focaliza la visión del espectador en la mirada que lo aísla.* ¿Quiere decir que en el primer plano la visión del espectador es atraída sobre la mirada del rostro, de la persona presentada en imagen, y que esta persona mira a otro lado? No puede querer decir eso, puesto que es el caso de la gran mayoría de los primeros planos. No tendría nada propio de Sternberg. Cuando dice *en la medida en que esa mirada es enfoque propio desde un punto fuera de campo*, me parece que quiere decir que en la medida en que la cámara toma la imagen desde un punto de vista que no coincide con el punto de vista del espectador va a producirse necesariamente un desfase entre la imagen y la visión, es decir, entre la imagen tal como yo, espectador, la veo, y la visión, es decir, la toma de la cámara. Tengo la impresión de que quiere decir eso. De ese modo, habría analizado muy bien lo que yo intentaba llamar «el efecto refracción», es decir esa agitación de la imagen, esa declinación de la imagen. Pero termina su frase diciendo *aun si no existe identidad absoluta entre la imagen y la visión*, lo cual me fastidia porque está hecho justamente para eso, para romper la identidad entre la imagen y la visión. Es decir, para obtener este efecto de derivación, de desviación, que llamamos precisamente una refracción, esta desviación de la imagen definida por la diferencia, por la no coincidencia entre la imagen y la visión, entre mi punto de vista como espectador y la toma de la cámara. ¿Comprenden? Estoy entonces un poco perplejo frente a este texto. ¿Nadie aporta una luz?... ¿No?

Entonces volvamos a lo que intentaba decir. Siento que quiero decirles algo y que no llevo a decirlo bien. Y que quizás podríamos llegar a decirlo

<sup>11</sup> Cf. Louis Audibert, «L'éclat du regard», en *Cinématographe* nro. 25, marzo 1977.

bien a condición de hablar de modo más técnico. En *El Expreso de Shanghai*<sup>12</sup> y en *El embrujo de Shanghai*<sup>13</sup>, este tipo de primeros planos con efectos de derivación aparecen muy, muy fuertes. Me parece que más que en *Capricho imperial*. En *Capricho imperial* hay efectos de *flou*. Creo también que hay, de modo manifiesto, primeros planos de rostros en los que la toma se hace de arriba hacia abajo, un poco oblicua, al sesgo. Si ustedes quieren, yo miro de frente pero la cámara registra al sesgo. Ese es exactamente el efecto de desplazamiento: el espectador de frente, mientras que la toma de la cámara es oblicua. Por ejemplo, inclinada hacia arriba.

Y aquí sí me vuelvo más claro. Tienen entonces un efecto de alteración de la imagen. Y ven que podría decir que el efecto alteración de la imagen, es decir el efecto de refracción, es lo contrario del halo expresionista. Si hacemos una teoría de la luz en el cine, habría que tener en cuenta todos estos factores y muchos otros. Pero del mismo modo que el halo expresionista era un modo de sombra, que a partir del polo predominante de las intensidades de sombras, de los grados de sombras, desembocaba en el otro polo, es decir obtenía, llegaba a reproducir una especie de reflexión, ahora se trata de lo inverso. La alteración, el *flou*, la desviación de la imagen, es decir, el efecto de refracción, es la manera en que Sternberg va a recuperar, a partir de su propio polo predominante, del rostro reflejante, el otro polo, la serie intensiva. Lo cual explica lo que va a ocurrir en ese espacio blanco, velado, atravesado por la luz, con rasgos de refracción. ¿Qué va a ocurrir? La aventura intensiva de las pasiones. Pero la aventura intensiva de las pasiones en la cima de su intensidad, en la serie en la que se exacerban.

Y aquí me reúno nuevamente con un texto del muy buen artículo de Ollier, en el que dice que este espacio blanco, artificial, velado, es finalmente el espacio más abierto. Pero abierto sobre lo incierto. Es el espacio del «todo puede suceder». Todo puede suceder, cualquier cosa. Y esto es muy conocido, forma parte de las muy bellas imágenes de Sternberg: su manía por hacer que en un momento el velo sea desgarrado, sea por fuego rojo, no sé en qué film, sea con el cuchillo en *Macao*<sup>14</sup>... Todas las formas de desgarramiento del velo para permitir que algo que está fuera del campo, que algo del exterior, haga intrusión en los espacios blancos del velo.

<sup>12</sup> Josef von Sternberg, *The Shanghai Express*, 1932.

<sup>13</sup> Josef von Sternberg, *The Shanghai gesture*, 1941.

<sup>14</sup> Josef Von Sternberg, *Macao*, 1952.

Diría entonces que al mismo tiempo que Sternberg recupera toda la serie de las intensidades a través del efecto de refracción, el espacio blanco circunscrito por el velo se abre. Es decir, es verdaderamente el espacio en el que se ha pasado de la cualidad «lo blanco» a la potencialidad intensiva «de ahora en más todo es posible». En *La saga de Anatahan*, el cuchillazo que atraviesa el muro de papel.

De modo que vuelvo a concluir. A partir de las series intensivas, el expresionismo conquistará a su manera el rostro reflejante que refleja la luz. Inversamente, a partir del polo predominante «rostro reflejante que refleja la luz», Sternberg va a reconquistar el aspecto intensivo potencial a través de todo un juego espacial extremadamente nuevo. «De ahora en más todo es posible». Repito esta frase puesto que es un texto que forma parte de un film de Sternberg<sup>15</sup>.

Ahora bien, si intentáramos agrupar, habría otro caso. Las historias del cine muy a menudo agrupan a Borzage con Sternberg. Por desgracia hace mucho, mucho tiempo que no veo películas de Borzage. Pero pienso que en Borzage también habría una aventura del blanco, de la luz y del blanco, muy extraordinaria, pero con medios muy diferentes de los de Sternberg. En todo lo que hacemos, me gusta que dejemos agujeros, sea que ustedes los llenen, sea que los arreglen a vuestra manera. Lo hemos hecho desde el principio, pero a veces ni siquiera lo digo porque es demasiado obvio. ¿Qué avances hemos hecho? En líneas generales, hemos agotado un número limitado de ejemplos... Y aun así hablo de agujeros. Es por eso que me gustaron las intervenciones que hicieron hace un momento, en las que me decían «también se podría hablar de esto, de aquello, habría que agregar... ».

¿Qué hay que hacer ahora, en el punto en el que estamos? Creo que si multiplicáramos los ejemplos no avanzaríamos más. Como tenemos dos series de confirmaciones, Griffith/Eisenstein y Expresionismo/Sternberg, nos decimos que por el momento esto marcha.

Ahora hay que pasar ya no a los ejemplos, sino a un verdadero análisis. A saber, ¿con qué derecho partimos de la fórmula «la imagen afectiva es el rostro y el rostro es el primer plano»? Nunca pusimos eso en duda. En fin, nos sirvió como punto de partida, pero ahora ya no podemos volver atrás. La imagen afectiva es *ante todo* el rostro -puede ser que sea otra cosa— y el rostro es el primer plano. ¿Pero por qué? Finalmente lo que llamamos rostro no tiene tanta necesidad del primer plano. ¿Por qué un primer plano? Y una vez más, todo el mundo lo sabe, no todos los primeros planos son rostros, hay primeros planos de objetos. ¿Están cansados? ¿Si? Nos detenemos cinco minutos.

<sup>15</sup> En *El Embrujo de Shangai*.

## XV. Afecto puro y fantasma.

23 de Febrero de 1982  
*Segunda parte*

Y bien, ¡coraje! ¿Qué quiere decir «un rostro», el vuestro, el mío? Permaneceré al nivel más elemental. Es bien sabido, un rostro quiere decir tres cosas, tres determinaciones. Un rostro posee un carácter individuante. Vuestra foto es vuestra foto de identidad. Es fácil de ver. Por otra parte, es un rol social. Intento abrirme paso pero esto no va muy lejos. Nadamos en la banalidad, pero es necesario. Carácter individuante y rol social son dos aspectos del rostro.

Cuando manejamos nociones, siempre estamos tentados de producir fenómenos de ecos: ¿podemos decir que el aspecto individuante es el rostro reflejante y el rol social son más bien los rasgos de rostridad? En ciertos aspectos, tenemos ganas de decirlo. Por ejemplo, las profesiones, las personas de las que se dice: «¡Vaya! Lleva su profesión en el rostro». A mi modo de ver, el rostro-contorno reflejante tiene poco de índice profesional. El rostro-contorno reflejante es un auténtico índice de individuación. Pero los rasgos de rostridad... una nuca un tanto rígida que anuncia al militar (*risas*). Veo a alguien, lo miro, le digo: «Buen día, señor». Después se levanta y se va -la nuca forma parte del rostro- y me digo: «¡Vaya! Debí decir 'mi general', no debí decir señor!» (*risas*). O bien, veo a alguien en una exposición que mira un cuadro. Lo miro y le digo: «Es bueno este tipo, ¿no?». Vuelvo a darme vuelta

y tiene una extraña mirada. Me digo: «Debe ser un tasador». Por la manera en la que mira, posee un rasgo de rostridad que está refrendado socialmente.

¿Se puede hacer esta correspondencia? Sí y no. En ciertos casos se puede, en otros no. Hay rasgos de rostridad que evidentemente no son profesionales. Una vez más, como diría Eisenstein, «la ira aumenta», y la ira proletaria no asciende como la ira burguesa. Los rasgos de rostridad no son los mismos. En el excelente caso de Eisenstein, si toman de un lado la escena de las burguesas que matan, masacran a golpes de paraguas y del otro la ira proletaria que aumenta en los marineros, tienen rasgos de rostridad que están muy marcados socialmente, desde el punto de vista de las clases. Bueno, dejamos esto, sentimos que no nos conduce a gran cosa.

En cambio esto sí debe llevarnos a algo: después de todo, ¿qué es un rostro sino el diálogo entre el carácter individual y el rol social? Quiero decir, lo que cuenta no es que los rostros comuniquen unos con otros. Los rostros que comunican unos con otros son primero rostros que comunican cada uno consigo mismo. Y después de todo, es quizás un aspecto de la interpretación del actor. Pero ya veremos estos problemas, sólo nos aproximamos. Esta comunicación rostro/rostro puede ser un pequeño aspecto de la interpretación del actor. Pero no es entre dos rostros, sino una intra-comunicación entre el rostro-factor individuante y el rostro-factor colectivo, social. Y lo que llamaremos «comunicación» es ante todo la relación entre el factor individuante y el factor social. Factor individuante, factor social, factor de comunicación; eso es un rostro ordinario.

¿Qué es un primer plano? Ven que estoy en el análisis, intentando justificar la proposición que me había dado tan ligeramente en el punto de partida: «la imagen afectiva es ante todo un rostro y un rostro es ante todo un primer plano». Imaginen un rostro que ha deshecho su triple aspecto. Ha deshecho todo, ha deshecho su apariencia y ha denunciado ese triple aspecto como pura apariencia. Ustedes me preguntarán qué es lo que queda. Vamos muy sigilosamente. O bien no queda nada, o bien un primer plano. En efecto, ¿qué es un primer plano? Vuelvo a comenzar: no hay primer plano *de* rostro porque el primer plano *es* el rostro. Preciso, avanzamos: sí, es el rostro pero en tanto ha deshecho una triple apariencia, en tanto ha deshecho su apariencia de individuación, su apariencia de socialización, su apariencia de comunicación. ¿Qué es lo que queda por debajo de esa triple apariencia? Nada más que un primer plano. Sienten de inmediato que esto no va a alcanzar. Pero en fin, primero hace falta asentarlo.

De inmediato, aquél del que no hemos hablado hasta ahora es Bergman. ¿Es casual que sea Bergman? Sin dudas es el hombre de cine, el director que

más lo ha dicho, que lo ha dicho más nítidamente: el cine no tiene más que un material, el rostro; y a fin de cuentas un único medio, el primer plano. El resto es para llevar el primer plano, gira en torno del primer plano, son las consecuencias del primer plano. Pero el único material del cine es el rostro, el único medio del cine es el primer plano. ¿Qué quiere decir esto? ¿Quiere decir que es la esencia del cine? Para mí es una proposición estrictamente vacía de sentido, ni hay que discutirlo. Bergman sabe bien que hay hombres de cine a quienes esto no causa gran admiración, que no trabajan así. Esto solo quiere decir que para él el cine es eso, que el cine que él hace es eso. Ahora bien, ¿qué es lo que hace con su primer plano de rostro? El primer plano de rostro tiene una triple función: deshacer la individuación, deshacer la socialización, deshacer la comunicación.

Comienzo por la más fácil, deshacer la socialización. Saben ustedes que en todas las películas de Bergman el drama comienza, el cine comienza cuando las personas abandonan sus roles. Denuncia del rol social, culminando con el rol del actor. A saber, el actor en un momento —no siempre— renuncia a actuar. Es como si «actor» fuera el rol de roles. Y es a eso a lo que Bergman llama, de acuerdo con una terminología filosófica -o psicológica— completamente clásica, la *persona*<sup>16</sup>. La *persona*, o al menos un aspecto de la *persona*, es el rol social. En todos los filmes de Bergman —y es como una premisa— por una razón o por otra el rol social se derrumba.

Segundo derrumbe. Muy interesante, más importante. Comprendan que el primer nivel no valdría nada si consistiera en decir que bajo los roles sociales estaría vuestra verdadera individualidad. «¡Sean ustedes mismos!». Puede ser cierto, pero en fin, no es muy novedoso ni muy apasionante. Para Bergman, extrañamente, el carácter individuante del rostro y el carácter socializante del rol son estrictamente correlativos. Si disuelven o deshacen uno, deshacen también el otro. No sabemos si tiene razón, pero filosóficamente es mucho más interesante.

¿Y a qué aspecto de Bergman remite esto? Al mismo tiempo que caen los roles sociales, caen las individuaciones, y ustedes se encuentran frente a extraños rostros desdoblados o triplicados. Aquí caemos en los guiños. ¿Qué guiños? ¿Es que se parecen? Sí y no. Puede ser que los rostros de Bergman se parezcan. Cito, hice una pequeña lista: las dos mujeres de *Persona*<sup>17</sup>, las dos

<sup>16</sup> Se trata del latín *Persona*.

<sup>17</sup> Ingmar Bergman, *Manniskoatarna*, 1966.

mujeres de *Cara a cara*<sup>18</sup>, las dos hermanas de *Silencio*<sup>19</sup>, las dos hermanas y la sirvienta de *Gritos y susurros*<sup>20</sup>. Son los que recuerdo un poco. Todo esto hace una serie.

Digo que los factores individuantes caen. Está la célebre imagen, siempre recordada, de *Persona*. Y después las anécdotas, en las que no sé si Bergman es serio o se burla del mundo. Luego de todas las semejanzas, dice que lo que le sorprende es la semejanza entre las dos actrices que en el film interpretan el papel de la actriz que ha abandonado su rol social, su *persona*, y de la enfermera. Pero dice que depende del punto de vista, y que no se atiende fundamentalmente a la idea de que se parecen. Evidentemente es una trampa. Hay que desconfiar de las declaraciones de las personas. Nos ayudan enormemente pero a cada paso puede haber una pequeña trampa. ¿Se parecen o no? Como ustedes quieran, no es interesante saber si se parecen o no. Puede ser un signo cómodo el hecho de que se parezcan un poco. Para el espectador lo es. ¿Y por qué no se parecerían en tanto que hermanas? Pero lo que es interesante, más profundamente, es que están a un nivel en el que ya no tienen ni que parecerse ni que no parecerse. ¿Por qué? Porque los criterios de individuación se han fugado, ya no existen. Por lo tanto, estamos fuera de la cuestión de la semejanza o no semejanza. ¡Y esto es mejor! No han podido abandonar su rol social sin haber perdido su propia individuación. No es que ambas sean lo mismo, pero están en estricta correlación.

De allí la famosa imagen de *Persona* en la que una parte del rostro de la actriz y otra parte del rostro de la enfermera van a componer un rostro en primer plano, un rostro que no es el producto de su semejanza, sino que es el nivel de todo rostro, del rostro cualquiera cuando ha perdido simultáneamente su socialización y su individuación. Es un rostro que ya no está individuado. Ya no está individuado relativamente, ya que es siempre *un* rostro de mujer. Pero *un* en el sentido de un artículo indefinido. Sí, es un rostro, pero al mismo tiempo no es una individuación de nadie, ya no hay individuación. En *Gritos y susurros*, que es un film muy bello de Bergman, está el trío, las dos hermanas y la sirvienta que tiene una especie de rostro mofletudo. No necesariamente hay composición de dos rostros; ella, completamente sola, posee un rostro lavado que ha abdicado de todo rol social y de toda naturaleza individuada.

<sup>18</sup> Ingmar Bergman, *Ansikte mot ansikte*, 1975.

<sup>19</sup> Ingmar Bergman, *Tystnaden*, 1963.

<sup>20</sup> Ingmar Bergman, *Viskningar och rop*, 1972.



Nos queda el tercer punto, que deriva de lo anterior: desde entonces, también se derrumba la comunicación, ya no hay nada que comunicar. Y ha llegado el momento para nosotros de romper con las banalidades insoportables sobre el drama de la incomunicabilidad, de la incomunicación. El drama es lo contrario, la comunicación. No hay drama de la incomunicación. La incomunicación es la fiesta. Todo lo que nos cuentan sobre la incomunicación tanto para Antonioni como para Bergman es para llorar (*risas*), así que ni siquiera hay que tomarlo en cuenta. Lo que es evidente es que la función de comunicación se ha derrumbado puesto que ya no hay nada que comunicar. ¿Cómo se manifiesta esto? El rostro en primer plano está afectado de mudez. Mudez de la protagonista de *Persona*, mudez de la sirvienta en *Gritos y susurros*, etc. Lo que se llama la incomunicabilidad en el mundo bergmaniano, lejos de ser un término, es como un punto de partida preliminar. Esto es demasiado obvio.

Si lanzan la pregunta: «¡Oh, rostro! ¿Qué eres?», si se dan cuenta de que la condición para comprender la pregunta es que el rostro renuncie a su triple función, no hay que llorar por la no-individualidad, la no-comunicación, la no-socialidad. Por el contrario, hay que alegrarse puesto que van a comenzar las cosas serias. El rostro aparece en su desnudez, en su desnudez propia. Eso sería entonces el primer plano: hacer aparecer la desnudez del rostro.

Nos damos cuenta de que la desnudez del rostro es mayor, más intensa, más fuerte que la de todo cuerpo posible. Aquello que puede acceder a la desnudez en una aventura dramática es el rostro. Los cuerpos no, la desnudez de los cuerpos no es grave. Quiero decir, los cuerpos completamente desnudos no abandonan nada de sí mismos y están a la búsqueda de la apariencia, pero los rostros desnudos se abandonan realmente a sí mismos. Los rostros completamente desnudos son ciertamente nuestra real desnudez.

De modo que hago aquí un paréntesis rápido. La cuestión del erotismo del primer plano no es dificultosa. Por ejemplo, la relación entre el primer plano y el beso. ¿Cómo se explica el erotismo del rostro? ¿Por qué en última instancia el beso es más erótico que la escena como más típica? Alguien lo comprendió en sus escenas de besos en primer plano, a pesar de estar lejos de nuestro dominio actual ya que lo que le interesa no es la imagen-afección: Hitchcock.

Una respuesta fácil a la pregunta sería decir que el rostro vale por el cuerpo, que es el objeto parcial, el objeto separado. Se nos ha repetido mucho que el primer plano era una especie de objeto parcial cinematográfico. ¿Qué es el erotismo del primer plano? ¿Es el hecho de que el rostro vale por el cuerpo? En absoluto, para nada. Es que en un primer plano el rostro deviene desnudo.

Ni siquiera hay necesidad de besarlo. Salvo para Hitchcock. Él lo necesita pero por razones muy simples. Es que posee un sistema de imagen-percepción y de imagen-acción tal que las imágenes-afección sólo pueden intervenir en los primeros planos de besos. Dados nuestros tres tipos de imágenes -imagen-percepción, imagen-acción, imagen-afección-, Hitchcock no se interesa intensamente por la imagen-afección. El tipo mismo de actor, la interpretación del actor que quiere es una neutralización de la imagen-afección. Es un prodigioso cine de imágenes-percepción y de imágenes-acción. Por lo tanto, las raras imágenes-afección que se permite son los famosos primeros planos de besos que reflejan la erotización del rostro.

Alguien como Bergman no tiene necesidad de pasar por el beso. Y no es por un problema de incomunicación. Se trata del rostro en su desnudez. No es un rostro que vale por el cuerpo, pues la manera en la que el rostro está desnudo no tiene nada que ver con la apariencia, nada que ver con un cuerpo que está desnudo. En otros términos, ¿qué es lo que surge, que es esa desnudez? Es el rostro como la cosa menos humana del cuerpo. El primer plano es el rostro en su desnudez, arrancado de su humanidad, devenido inhumano. Bien, un rostro devenido inhumano...

Si es así, avanzamos ya sobre un tema importante, que ha recorrido al cine: ¿es que finalmente el cine trata el rostro como un paisaje? Sí y no. Hay un muy bello pasaje de Bazin<sup>21</sup> sobre *La pasión de Juana de Arco*.<sup>22</sup> Dice que Dreyer alcanza una suerte de inhumanidad del rostro y añade al cine los rostros tratados como paisaje. En nuestro propio orden, ya estamos un poco más lejos. Puede ser que el rostro sea paisaje, pero no es cualquier paisaje, sólo vale para los paisajes que han perdido su individuación, su socialidad y sus comunicaciones. Por lo tanto, lo que finalmente funda la identidad entre el rostro y el paisaje es algo más profundo, es esta desnudez del rostro inhumano o del paisaje no-humano. En otros términos, el rostro en primer plano expresa efectivamente algo, pero no es un rol social ni un estado del alma. Y es seguro que el actor de cine no expresa estados de alma. Ni estado de alma sometido a una ley de individuación, ni rol social sometido a una ley de socialización.

Esto no quita que estos rostros en primer plano estén perfectamente firmados. No confundimos un primer plano de Marlene Dietrich y de Greta Garbo. Pero eso no tiene nada que ver con la individuación. Entonces hay aún distinciones que hacer sobre este rostro en su desnudez. De allí nuestra

<sup>21</sup> Cf. André Bazin, *Buñuel, Dreyer, Welles*, Fundamentos, Madrid, 1991.

<sup>22</sup> Carl Theodor Dreyer, *La Passion de Jeanne d'Arc*, 1928.

pregunta: ¿qué es este rostro que ha disuelto su triple apariencia? Tenemos una noción simple. Este rostro que deshizo su triple apariencia es un rostro que sólo puede ser definido en su desnudez o en su propia inhumanidad bajo la siguiente forma: expresa un afecto o afectos. Y si se distingue no es en nombre de una distinción propia de los individuos, sino en nombre de otro tipo de distinción, la de los afectos. Y si los afectos se distinguen, no lo hacen en absoluto como personas.

He aquí que el rostro en sí mismo, o al menos tal como lo presenta el primer plano, puede ser definido como la expresión de un afecto. De pronto me dirán: ¡creíamos haber avanzado y no lo hicimos en absoluto! Sí, porque hemos dejado -y esto ya debe darnos un ligero vértigo— una cantidad de cosas que ya no podrán servirnos para definir lo que es un afecto. Si he definido el rostro-primer plano como expresión de un afecto puro ya no puedo definir entonces el afecto ni por estados de almas individuadas, ni por signos o roles sociales. Diré que un afecto es siempre singular pero nunca individuado. Ni general ni individual. Entonces añadimos por el momento que el rostro en su desnudez, en su inhumanidad, es la expresión de un afecto puro, es decir de una esencia singular que no tiene nada que ver con una persona o un individuo.

Retomemos, entonces, terminemos con esta historia del objeto parcial, de que se nos dice que un primer plano es un objeto parcial. El cine tiene muchas posibilidades de imponernos objetos parciales, de separar partes del Todo, de tomar una parte por el Todo. Y esto es tanto más interesante por cuanto se toma como punto de partida la confrontación lingüística-cine. Recuerdo un texto de Jakobson que comienza con *pars pro toto* —la parte por el todo— *pars pro toto*=metonimia=cine<sup>23</sup>. No es para nada así, nunca hay parte tomada por el Todo. En particular en el caso del rostro: no se trata en absoluto de una parte tomada por el conjunto del personaje. La persona se disolvió en el primer plano.

Pero por lo general hay muchos críticos que se apegan a la idea del primer plano como una metonimia, es decir como un objeto parcial, una parte tomada por el Todo. Sólo que me parece que existen dos maneras de hacerlo. Unos dicen que el primer plano es un objeto parcial y que desde entonces el problema es inyectar este objeto parcial en la continuidad fílmica. En tanto objeto parcial, introduce una ruptura, un corte, incluso se llegará a hablar de una especie de castración. Y la cuestión es cómo conciliarlo con la continuidad fílmica. Los otros dirán que no es en absoluto así, que el primer plano es

<sup>23</sup> Cf. Roman Jakobson, «Is the film in decline?», en *Selected writings*, vol. 6 parte I.

efectivamente objeto parcial que manifiesta aquello que es más profundo en el cine, es decir una discontinuidad fílmica. Pero por mucho que se opongan, ambos están de acuerdo sobre el tema primer plano/objeto parcial.

Nosotros tenemos otra idea: el primer plano no es objeto parcial. ¿Qué es entonces? Es la expresión de una esencia singular, de un afecto puro. ¿Qué es un afecto puro? Es una entidad. ¿Qué es una entidad? Es algo que literalmente no existe. Bueno, pero si no existe, ¿retornamos a la idea de que el rostro es una nada? No, porque podemos moderar... Es algo que no existe, ¿cómo puedo entonces hablar de algo que no existe? Puedo decir también que un fantasma es una entidad. Una entidad es algo que no existe más allá de lo que expresa. Una entidad es un expresado que no existe por fuera de su expresión. Y sin embargo no son lo mismo: lo expresado es el afecto puro, la expresión es el rostro. El afecto puro es una entidad que no existe más allá de lo que expresa. El afecto puro es una entidad, pero desde entonces la expresión también lo es. Lo que no existe más allá de lo que expresa es el conjunto «expresado-expresión». Es una entidad, es decir un fantasma. El primer plano presenta el rostro y el afecto puro como las dos partes indisolubles de una entidad simple, o como los dos elementos de un fantasma.

El efecto del primer plano no es en absoluto el de separar un objeto, una parte del Todo, ni el de efectuar un corte. Para decir eso es preciso tener ya una teoría en la cabeza. Pero entiendan, ingenuos como somos, ¿cuál es el efecto inmediato sobre ustedes de un primer plano de rostro? Esta imagen especial, la imagen-primer plano es arrancada no a un Todo del que sería una parte, sino a todas las coordenadas espacio-temporales. Es de ese modo que expresa una esencia. Todo eso está ligado. ¿Cuál es el efecto del primer plano? Lo que se les muestra ya no está en el espacio ni en el tiempo. ¿Quiere decir que está en la eternidad? Tampoco. Puede ser que entre el espacio y el tiempo y la eternidad haya muchas otras cosas. La imagen-primer plano es una imagen que se ha separado de cualquier coordenada, que fue extraída de todas las coordenadas espacio-temporales. Un punto es todo. Hacer primeros planos es el único medio de obtener tales imágenes. ¿Qué quiere decir esto? Es que en efecto, no pueden decir, salvo muy burdamente, que en un primer plano están muy cerca. No están ni cerca ni lejos. Lo que se les presenta ya no se refiere a coordenadas espacio-temporales. Es en este sentido que yo decía que es una pura presentación de afecto. ¿Por qué? Quizás porque el afecto es igual: el afecto puro no se conecta a ninguna coordenada espacio-temporal, pero no por ello es eterno. Es lo que está afuera del espacio y del tiempo.

Hay alguien que vio esto. Encuentro sus páginas muy bellas. Es un crítico importante del que ya les hablé, se llama Balázs. Cito dos libros, que aparentemente son dos versiones de un solo libro. *Le cinéma*, publicado por Payot, pág. 57: *La expresión de un rostro aislado es un todo inteligible por sí mismo. No tenemos nada que añadir allí por el pensamiento ni por lo que pertenece al espacio y al tiempo. Cuando un rostro que acabamos de ver en medio de la multitud es apartado de su entorno, puesto en relieve, es como si de pronto estuviésemos cara a cara con él, o también si lo hemos visto precedentemente en una habitación grande, ya no pensaremos en esta cuando escrutemos ese rostro en primer plano. Pues la expresión de un rostro y la significación de esa expresión -con nuestro vocabulario, yo diría: el rostro como expresión y lo expresado del rostro, es decir el afecto— no tienen ningún vínculo o ligazón con el espacio. De cara a un rostro aislado no percibimos el espacio. Nuestra sensación del espacio es abolida. Se abre ante nosotros una dimensión de otro orden, la de la fisonomía<sup>24</sup>. Se equivocó, lo que quería decir era «se abre ante nosotros una dimensión de otro orden, la del afecto puro» (risas).*

En *L'esprit du cinéma*, pág. 130: *Si un rostro aislado y ampliado se nos pone enfrente, ya no pensamos en algún lugar ni en ningún entorno, aun si acabamos de verlo en medio de una multitud, ahora estamos bruscamente solos con él, cara a cara. Quizá sepamos que ese rostro está en un determinado lugar, pero ese lugar no lo añadimos a través del pensamiento puesto que ese rostro deviene expresión y significación, aun sin añadir allí una relación espacial a través del pensamiento. El precipicio por cuyo borde alguien se inclina... Esperen, tengo que leerlo yo primero, por si no funciona... (risas) ¡Muy, bien, muy bien! ¡Lo entendió! (risas) Sí, sí, escuchen: El precipicio por cuyo borde alguien se inclina explica quizá su expresión de espanto pero no la crea, puesto que la expresión existe incluso sin justificación<sup>25</sup>. Aquí se habla exactamente del afecto. Evidentemente después termina mal porque continúa: *en el rostro ya no nos encontramos en el espacio... ¡Muy bien! ...una nueva dimensión se abre a nosotros, la fisonomía, (risas) Eso no está bien.**

Diré entonces que la función del primer plano no es la de ampliar una parte, pero tampoco, de modo inverso, la de disminuir o estrechar el espacio. Y no es en absoluto la de hacer valer un objeto parcial. Es extraer la cosa, es decir la

<sup>24</sup> Béla Balázs, *Le Cinéma : naissance et évolution d'un art nouveau*, Payot, Paris, 1972. (Trad. Cast.: *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*, Gustavo Gilli, Barcelona, 1978).

<sup>25</sup> Béla Balázs, *L'esprit du cinéma*, Payot, Paris, 1977.

imagen, de toda coordenada espacio-temporal. Pero hay que hacerlo, decirlo es fácil... Bueno, no es fácil decirlo, pero menos fácil es hacerlo. ¿Qué es un primer plano malogrado? Es aquél en el que hay amarras que se mantienen, es decir, subsisten las coordenadas espacio-temporales.

Pienso en un pequeño texto muy divertido, que me ha regocijado, un texto de Eisenstein que fue publicado en los *Cahiers du cinéma*<sup>26</sup>, donde habla de un primer plano obsesivo de una cuna en *Intolerancia* de Griffith<sup>27</sup> y un primer plano de mujer desnuda en un film de Dovchenko, y dice que los dos son malogrados. No sé si lo son, habría que ver, pero lo que me interesa es por qué, según él, son malogrados. Es que en los dos hay algo que no funciona. En Griffith la cuna sigue estando ciertamente ligada al hecho de que nació un bebé, mientras que toda la intención de Griffith era hacer de ella la expresión completa del origen de los tiempos, la cuna de los tiempos. Y en el caso de Dovchenko el primer plano tampoco funciona porque vimos precedentemente a la misma mujer en su cocina, llena de utensilios, de modo que decimos: «¡Vaya! está desnuda en la cocina». Son primeros planos malogrados porque son imágenes que, incluso en primer plano, no lograron romper sus amarras con lo espacio-temporal. No funcionó el primer plano, fue abortado.

Volvemos siempre a esto: el rostro-entidad es la expresión de un afecto puro o de una esencia singular o también el conjunto de ambos elementos. Pero no es una distinción real. Por el momento no puedo distinguirlos, puesto que lo expresado no existe fuera de la expresión. Sin embargo no los confundo. No confundo el espanto-afecto puro y el rostro espantado. Sin embargo, la distinción no es real. La causa del espanto es muy distinta del rostro espantado, pero el espanto mismo no es realmente distinto del rostro espantado. Y sin embargo, hay una distinción. A saber, el espanto es lo expresado y el rostro espantado es la expresión.

Es ese complejo lo que llamo «el fantasma» o «la entidad». Y esto se justifica puesto que ahora podría decir que se llama fantasma o entidad a toda cosa o ser-no digo «existencia», puesto que no existe, sobrentendido: no existe más allá de su expresión- en tanto abstraído de toda coordenada espacio-temporal. Eso es un fantasma. Los fantasmas son rostros. Vivimos en los fantasmas.

¿Qué quiere decir que vivimos en los fantasmas? Los fantasmas no son en absoluto cosas arcaicas. Existe un texto de Kafka que me asombró. Es un texto en las *Cartas a Milena*, en el que habla de las cosas tal como las ve, del

<sup>26</sup> Sergei Eisenstein, *Film form*, «Dickens, Griffith and the film today».

<sup>27</sup> D. W. Griffith, *Intolerance*, 1916.

mundo tal como lo ve. Y se siente claramente que se lo toma a pecho. Es más una anécdota que una idea, pues él vivía así. Eso me fascina, las anécdotas de vida y sus resonancias sobre las formas de arte cuando se trata de un gran artista. Es aquello que Nietzsche llamaba «las anécdotas en la vida de un pensador»<sup>28</sup>. Empédocles y su volcán. Empédocles se lanza en el volcán. Es un hecho diverso del pensamiento. ¡Sin embargo se lanzó realmente! El hecho diverso del pensamiento es algo formidable. Emmanuel Kant daba sus paseos, otro hecho diverso.

El hecho diverso-Kafka es curioso. Vivía como si el mundo moderno fuera doble. Decía que hay dos tipos de cosas en el mundo, y así vivía. Por un lado está todo lo que nos ayuda en el espacio y el tiempo, y a la vez están el espacio y el tiempo como obstáculos -es preciso recordar esto para lo que viene-. Es todo lo que constituye este primer linaje: los obstáculos y los medios para superarlos. Es, según él, toda una serie animada por los medios de locomoción. Entonces citaba todos los medios de locomoción modernos: el coche, el tren, el trasatlántico, e incluso el avión. Pero también decía: «¡Atención! Hay otra serie». Nuestro mundo moderno no habría logrado su empresa de dominar la naturaleza si no hubiera existido otro linaje, no menos moderno, no menos tecnológico: los *walkie-talkies*, el teléfono, la fotografía... Hubiera añadido después el cine, la televisión, etc. Decía que es como si el linaje tecnológico del espacio y el tiempo no pudiera progresar sin promover su opuesto. Y su opuesto es también moderno. ¿En qué sentido son opuestos? Porque el teléfono, las cartas, los *walkie-talkies*, etc. son como los medios que les ahorran el movimiento, que les ahorran toda confrontación con el espacio y el tiempo. Otra cosa toma a cargo el movimiento.

¿Qué es esta otra cosa que toma a cargo el movimiento, cómo definir positivamente este otro linaje? Para Kafka es el linaje que hace nacer y que alimenta a los fantasmas. Y nuestra tecnología moderna no avanza sin suscitar, sin producir tantos fantasmas como perfeccionamientos técnicos produce. ¿Por qué una carta sería un fantasma, por qué un llamado telefónico sería un fantasma? Como Kafka le dice a Milena: «Incluso antes de que la carta haya partido, los fantasmas se bebieron el beso que te enviaba»<sup>29</sup>. Espero que

<sup>28</sup> Cf. Friedrich Nietzsche: *La filosofía en la época trágica de los griegos*, Valdemar, Madrid, 2001.

<sup>29</sup> *Escribir cartas, sin embargo, significa desnudarse ante los fantasmas, que lo esperan ávidamente. Los besos por escrito no llegan a destino, se los beben por el camino los fantasmas.* Cf. Franz Kafka, *Cartas a Milena*, Emecé, Bs. As., 1955, pág. 199.

diga eso... (*risas*) Quiero decir, que no lo haya dicho aún mejor. Voy a leerles el texto... Está al final... ¡Ah, qué espíritu perverso! ¡Tenía un humor tan diabólico! Él había hecho su elección. Conocía su desgracia, y que lo llevaría hasta la muerte. Su estado de salud extremadamente frágil le impedía afrontar los trenes, los coches y los aviones. Había escogido la línea tecnológica de los fantasmas. No se movía en absoluto para ver a su novia. Pero en cambio le enviaba telegrama tras telegrama, carta tras carta, la siguiente anulando la precedente. Y forzosamente, desde su punto de vista, no había terminado una carta y ya los fantasmas se la habían bebido, entonces había que hacer otra. Kafka decía que había tenido en un momento una novia que era especialista en parláfonos... parláfonos... no sé... Pero es el dominio de la producción tecnológica de los fantasmas.

¿Qué quería decirles? ¡Ah, sí, el texto! Vean los dos linajes. Este es el texto. *Lettres à Milena*, en las ediciones Gallimard, pág. 260: *Yo jamás he sido, por así decirlo, engañado por hombres. Por cartas, siempre. Y en verdad no por las de otros sino por las mías. Existe en esto, en lo que me concierne, un disgusto personal sobre el que no quiero extenderme. Pero es también una desgracia general. La gran facilidad para escribir cartas debe haber introducido en el mundo, desde el punto de vista puramente teórico, una terrible dislocación de las almas —es decir una doble pérdida de la función individuante y de la función social-. Es un comercio con fantasmas, no solamente con el fantasma del destinatario sino también con el propio. El fantasma crece bajo la mano que escribe, en la carta que redacta, con mayor razón en una serie de cartas en las que una corrobora a la otra y puede llamarla como testigo. ¿Cómo pudo nacer la idea de que las cartas ofrecerían a los hombres el medio de comunicarse? Se puede pensar en un ser lejano, se puede captar un ser próximo, —es la serie del espacio-tiempo, estamos en el espacio y el tiempo— todo lo demás queda más allá de las fuerzas humanas. Escribir cartas, en cambio, es ponerse al desnudo ante los fantasmas —es la esencia del primer plano-. Ellos esperan ese gesto con avidez. Los besos escritos —acá está la frase- no llegan a destino, los fantasmas se los beben en el camino. Es gracias a esta copiosa ingesta que se multiplican tan fabulosamente. La humanidad lo siente y lucha contra el peligro; ha buscado eliminar lo más posible aquello que hay de fantasmático entre los hombres para obtener relaciones naturales entre ellos; ha buscado restaurar la paz de las almas inventando el ferrocarril, el auto, el aeroplano. Pero ya no sirve de nada —aquí están los dos linajes tecnológicos— esas invenciones fueron hechas una vez que la caída ya se había iniciado. El adversario —es decir los fantasmas— es tanto más calmo y tanto más fuerte.*



*Después del correo, ha inventado el telégrafo, el teléfono, la telegrafía sin hilos. Los fantasmas no morirán de hambre, pero nosotros pereceremos*<sup>30</sup>. ¡Qué texto!

Quisiera terminar muy rápidamente con dos observaciones. Ustedes pueden no vivir así, siempre tenemos elección. Vuestro recorte de conceptos puede ser completamente distinto a estas dos líneas. Kafka distinguirá en la tecnología más moderna la línea de las coordenadas espacio-temporales, del espacio-tiempo -avión, tren, etc.— y la línea de los fantasmas, que es igualmente una línea tecnológica, y de tecnología avanzada. Kafka es el primero en decir eso, que una va con la otra, pero que existe una tensión entre ambas. Para avanzar -no cité este texto de casualidad— diré que la primera línea es la del espacio-tiempo, la de las conquistas en el espacio-tiempo, y la segunda es la de los afectos puros o las entidades, la línea de los fantasmas.

Vean qué extraña situación, hay un cineasta que comprendió todo esto. En mi opinión, Wenders es kafkiano. No quiero decir que saca esto de Kafka. Es un encuentro, un bello encuentro. Pues a primera vista, su cine no es una atmósfera-Kafka, es otra cosa completamente distinta. Claro que lo es, es un encuentro prodigioso. Todo el cine de Wenders está basado en la coexistencia y en las interferencias entre las dos líneas, entre dos tipos de linaje. Línea de los medios de locomoción y su conversión, pasaje de un medio a otro, conversión, equivalencia de uno y otro, etc. Eso está presente en todos sus filmes, sin excepción. Ambas líneas están en correlación, y todo el problema es cómo una línea reacciona sobre la otra: la línea de las pequeñas máquinas con fantasmas, y los viajes en el espacio y el tiempo que van a adoptar todos los medios de locomoción. Y es por eso que Wenders tiene una idea del cine completamente formidable. Del mismo modo que Bergman decía que su propio problema eran los primeros planos de rostro, me parece que el problema propio de Wenders es la historia de estos dos linajes y sus relaciones.

En el film *En el curso del tiempo*<sup>31</sup> es evidente: el viaje en auto, en camión, etc.; la conversión por la extraña visita a las imprentas, al cine ambulante, etc. Es preciso atravesar los fantasmas al mismo tiempo que se atraviesa el espacio-tiempo. Wenders tomó esto como tema una vez. Como es un gran tema del cine, no va a hacerlo todo el tiempo, pero lo conserva siempre. Es evidente que es un tema obsesionante para él.

<sup>30</sup> *Ibidem*, pp. 199-200.

<sup>31</sup> Wim Wenders, *Im Lauf der Zeit*, 1975.

En *Alicia en las ciudades*<sup>32</sup> tienen los cambios de medios de transporte y su conversión mutua en su estado más puro. Mucho más, para hacer dormii a la pequeña niña, a la pequeña Alicia, él le cuenta una historia. A menudo el diálogo es importante, ya que desborda con mucho la situación. Es allí que un diálogo de cine tiene valor literario, cuando desborda la situación de la propia imagen. Le cuenta la siguiente historia: hay un muchachito que juega con su mamá pero se pierde; encuentra un erizo y lo sigue. Primer medio de locomoción. Después el erizo llega a un río donde hay un pez, y sigue al pez. Cambio de transporte. Exactamente como cuando salimos del subte y tomamos el tren. Llega a un puente donde hay un caballo inmóvil. Es curioso, habría que pensar por qué está inmóvil. Pero el niño espera y el caballo se pone en movimiento, y lo sigue. Cambió otra vez de medio de transporte. Luego llega a una ruta y hay un camión. Se sube al camión. Está muy bien allí porque puede toquetear todo, hay radio, etc. Y el camión llega al mar y ya no sabremos más. ¿Y qué ha hecho durante todo ese tiempo el personaje, qué ha hecho durante toda la duración del film? Ha tomado fotos instantáneas, al mismo tiempo que cambiaba de medio de transporte: avión, barco, metro, etc. Son las grandes conversiones de movimiento propias de Wenders. Tomaba fotos instantáneas todo el tiempo, lo cual exasperaba un poco a la pequeña. Y todo el film está compuesto, hasta un cierto momento, con extinciones de imágenes, basadas, si ustedes quieren, en el tema del negativo de la foto instantánea. Quiero decir, sobre la foto instantánea en color ven formarse la imagen. Y todo el comienzo de *Alicia en las ciudades* es prodigioso pues tenemos la impresión de un carácter muy insólito de las imágenes; pero aquí, por el contrario, son imágenes que se apagan. Y cuando llegan a Amsterdam con Alicia, ella se da vuelta y le dice: «Tú ya 110 sacas más fotos». Y ahí el estilo del film cambia. Lo que hay de kafkiano en Wenders no es una atmósfera general, sino esta manera de vivir los dos linajes y su confrontación.

Recuerden incluso en *El amigo americano*<sup>33</sup> cómo se produce la extraña relación entre ambos personajes en medio de toda la conversión de los medios de transporte. Allí también tenemos el abandono tanto de la individuación como del rol social. ¿Por dónde pasa la comunicación? Por el intercambio de pequeños objetos ópticos, de pequeños obsequios que se hacen. El arte de los fantasmas.

<sup>32</sup> Wim Wenders, *Alice in den Städten*, 1974.

<sup>33</sup> Wim Wenders, *Der Amerikanische Freund*, 1977.

¿Qué es lo que dice Kafka? Que finalmente la línea tecnológica pura—los medios de locomoción que permiten vencer el espacio y el tiempo— está derrotada. Está derrotada de antemano por la línea de los fantasmas. Seremos ahogados por los fantasmas: *pereceremos*. Ya no tendremos ningún contacto con la realidad. Terminen con todo eso, ya está hecho. Ya no habrá como en Wenders ese sentido asombroso del espacio y del tiempo, esas interferencias entre máquina fantasmática y máquina de espacio-tiempo, ya no habrá interferencias y concurrencias entre los dos linajes. Todo será aplastado sobre un único y mismo linaje: las máquinas de fantasmas, las cartas.

El carácter fantasmático de las cartas aparecerá de manera muy clara, por ejemplo, en el libro de Denis Marion sobre Bergman<sup>34</sup>. Cito, página 37. Se trata de la importancia de las cartas en el cine de Bergman. En *Los comulgantes*<sup>35</sup> se trata de un pastor que recibe de su amante una carta en la que traza el balance de sus relaciones. En el espíritu de la mujer hay entonces cierta voluntad de realidad. *Habría* -dice Marion, el comentador- *dos maneras de filmar esta secuencia: se ve a la mujer escribir la carta —esto se hace muy a menudo— o bien se ve al hombre leyéndola*. Podemos filmar al autor de la carta escribiéndola o al destinatario leyéndola. *Bergman inventa un tercer método: mientras el pastor lee la carta, la mujer en primer plano dice sus frases sin escribirlas*. Muy interesante relación entre el primer plano-rostro y el fantasma. En *Sonata de otoño*<sup>36</sup> *esto es un poco más complicado, es presentado de una manera aún más artificial, el texto de la carta está repartido entre aquella que la escribe, su marido que se entera y la destinataria que aún no la ha recibido*<sup>37</sup>. Es muy interesante porque ya no hay lucha ni interferencia entre las dos líneas tecnológicas. Los fantasmas ya han ganado, la línea de los fantasmas ya ha ganado.

¿Qué diría Bergman? Diría: «Sólo puedo hacer primeros planos. Los raros trenes que introduciré, los raros medios de comunicación que incluiré, permanecerán lo suficientemente indeterminados como para que estén sometidos a afectos puros. Será un mundo en el que ya no existirá ni percepción ni acción, puesto que los fantasmas, habitando tal mundo, sólo podrán percibir y actuar a través de sus afectos. Los afectos serán las acciones y las percepciones de estos fantasmas que pueblan semejante mundo». No quiero decir que el

<sup>34</sup> Denis Marion, *Ingmar Bergman*, Gallimard, Paris, 1979.

<sup>35</sup> Ingmar Bergman, *Nattvardsgästerna*, 1962.

<sup>36</sup> Ingmar Bergman, *Höstsonaten*, 1978.

<sup>37</sup> Denis Marion, *Ingmar Bergman*, op. cit., p. 37.

La imagen-afección.

cine de Bergman va más lejos que el de Wenders, sino que Bergman desplazó completamente el problema.

Por el momento, entonces, estamos en este vínculo fantasmático entre el rostro y el afecto, pero sin haber realizado aún el análisis de los afectos puros, de esta línea de los fantasmas.

# XVI.

## El afecto como cualidad-potencia. El espacio cualquiera

*2 de Marzo de 1982*

Hago ante todo una rápida puesta a punto en relación a la última sesión. La última vez algunos de ustedes quisieron intervenir sobre puntos muy precisos. Por mi parte, encuentro que fue muy rico. Porque sienten que, finalmente, en relación a lo que hemos hecho este año, me contentaría con una especie de tentativa de clasificación en la que podamos hablar de tal imagen, de tal predominancia de imagen, de tal género de cine, de tal director, etc. Evidentemente eso permitiría entonces -aquí comienzo a soñar- un método de trabajo en común, por el que no me desespero de antemano. Pues a medida que avanzamos muy lentamente, me doy cuenta de que lo que pensaba hacer en un año era una locura. Me harán falta dos o quizás tres años. Me decía soñando, entonces, que el año próximo dividiría mis horas en dos. Por supuesto, será preciso que haga un nuevo curso. Haría un nuevo curso durante una hora, una hora y media, y luego en la otra hora formaría, si fuera posible, un grupo restringido... Ese siempre ha sido mi sueño. Pero como es imposible realizar seminarios cerrados en virtud de lo que es Paris VIII —lo cual encuentro escandaloso—, sería preciso que haya una auto-restricción. Retomaré únicamente las categorías que habremos intentado formar este año y luego, gracias a aquellos que participaron activamente, las retocaré.

mos, buscaríamos ejemplos... La última vez me sorprendieron mucho los ejemplos de miradas a cámara que me dieron. Cambiaron muchas cosas para mí, me han llevado a distribuir las cosas de otro modo. Y estoy seguro de que para todas las categorías que ya hemos considerado, la repartición de los ejemplos reaccionaría sobre los conceptos mismos. Entonces, sería muy interesante si ya podemos esbozarlo este año. Luego veremos, pero me parece que existen posibilidades.

En fin, continuamos, pues esta semana quisiera terminar con la imagen-afección. Y entonces, habida cuenta de la última sesión, he aquí donde estamos. Es una especie de puesta a punto. Si intento distinguir las proposiciones, digo que la primera es la siguiente: el primer plano presenta el rostro en tanto tal. No lo agranda, no es así, lo presenta en tanto tal. Sólo que, ¿qué quiere decir «en tanto tal»? Quiere decir algo muy preciso: es el rostro en tanto ha deshecho su triple función; su función individuante, su función socializante y su función comunicante. Es muy simple. No hay que decir que el primer plano es un rostro agrandado... porque además es falso, es falso. Basta con decir que el primer plano es el rostro en tanto ha perdido y en tanto es presentado para perder y por haber perdido esa triple función: de individuación, de socialización y de comunicación.

Segunda proposición. ¿Qué es, desde entonces, un rostro semejante, un rostro que ya no es individual, ni social, ni comunicante? Nuestra respuesta es que un rostro semejante expresa uno o varios afectos. Esto no quiere decir algo general. Comprendan que ya tenemos un problema: he dicho que se trata del rostro en tanto ha perdido sus funciones de individuación y sin embargo, el afecto o los afectos que expresa un rostro-primer plano no son cualquier afecto; un afecto no vale lo que otro. Por lo tanto, es preciso creer que existe una singularidad. Y empleo la palabra singularidad porque no se superpone a la otra palabra que acabamos de rechazar. Hay una singularidad de los afectos que no se confunde con la individualidad, con esa individualidad que el rostro-primer plano precisamente ha perdido. De modo que es muy posible que el rostro-primer plano exista él mismo sin individualidad mientras que expresa, sin embargo, afectos que son ellos mismos propiamente singulares.

En efecto, la singularidad de un afecto no se confunde ni con la personalidad de una persona, ni con la individualidad de un estado de cosas. De modo que aquello que el rostro repudia en el primer plano es tanto la personalidad o la individualidad de la persona como la individualidad del estado de cosas. ¿Cómo se podría llamar a la individualidad de un estado de cosas?

Por ejemplo, ¿cómo se le llamará a esta sala, con su humo, con cada uno de nosotros, con la soledad? Se le llama el «aquí-ahora». A la individualidad de una persona podremos llamarle, por comodidad, una «duración».

De cierta manera, el rostro-primer plano no tiene nada que ver ni con la individualidad de un estado de cosas, ni con la personalidad de una persona. ¿Por qué ese rostro no se confunde con otro? Evidentemente porque no expresan los mismos afectos. Es en este sentido que decía que no se confunde un primer plano de Marlene Dietrich con uno de Greta Garbo. No se los confunde. De seguro es porque tienen tal o cual personalidad. En última instancia, la personalidad nunca es completamente destituida. Está bien, pero añado que no es eso lo que cuenta, porque en última instancia —y ustedes mismos corrijan— el rostro-primer plano expresa afectos perfectamente singulares.

Ahora bien, sienten que forzosamente nuestra pregunta no será fácil: ¿a qué hay que llamar «la singularidad de los afectos», en tanto que es completamente diferente de la individualidad de un estado de cosas o de una persona?

Tercer punto. Lo hemos visto: este afecto, que el rostro-primer plano expresa, no existe fuera de su expresión.

Y aquí quisiera también hacer una distinción. Es preciso que todas estas distinciones funcionen para ustedes... Quiero decir, forzosamente no es nada muy riguroso. En este sentido quisiera introducir una diferencia entre afecto y pulsión. La diferencia es que en el afecto habría la experiencia de algo que sería en sí mismo como flotante y que reclamaría algo en lo que encarnarse. ¿Qué quiero decir con esto? Ustedes saben, todos pasamos por esas experiencias en las que algo flota. Por ejemplo, en un lugar. Diríamos que es un poco como un espíritu que reclama encarnarse. ¿Encarnarse en qué? En un gesto, en una palabra, en una actitud, o incluso en un rostro. La pulsión es muy diferente. La pulsión es el afecto en tanto que está interiorizado en una conciencia o en una persona. Está actualizado. Pero el afecto, definido como estado flotante que reclama algo que lo exprese, que lo exprese sin actualizarlo, es un estado diferente. Es un poco, literalmente, como algo errante, algo errante que busca, que busca una expresión. Ese algo ¡localizado que busca una expresión puede ser incluso tan insistente que alguien de repente lo asume y el conjunto de las personas dicen: «¡Ah! ¡Eso es!». Es una especie de atmósfera. Por ejemplo, entramos a una habitación y nos decimos: «¡Vaya, hay violencia aquí adentro!». Eso es un afecto: «Hay violencia aquí adentro». Sin embargo, todo el mundo está muy calmo, prudente, tranquilo. Lo que estoy intentando llamar afecto es lo que en un sentido llamamos «una atmósfera». Todo el mundo está tranquilo, pero eso

más lejos posible, diré que desde el momento en que un afecto es actualizado, sea en pulsiones, sea en estados de cosas, ya no estamos evidentemente en el dominio supuesto puro de la imagen-afección, sino que estamos en otro dominio que es el de la imagen-acción. Dicho esto, todo film no deja de enlazar -y hemos visto que era un aspecto muy preciso del montaje- las proporciones diversas de esos tres tipos de imágenes, e incluso muchos otros tipos que no hemos visto aún.

Por el momento digo entonces que la imagen afectiva, tal como llegamos a delimitarla, es únicamente el complejo rostro-afecto, en tanto el rostro-primer plano no actualiza un afecto —sólo los estados de cosas lo actualizan- sino que se contenta con expresar un afecto. Una vez más, dejo completamente de lado por el momento la pregunta de si existen imágenes afectivas de otra naturaleza que los rostros-primeros planos. Evidentemente que sí.

Alain: Hay un punto importante. Como diría David Cooper, es la relación de un individuo completamente paranoico. No estoy de acuerdo, no puede haber pelea en una atmósfera calma. Uno entra allí adentro, con toda su agresividad, porque es paranoico. Por tanto, si tú sientes la agresividad, ¿de dónde es que viene? Esa es la cuestión. Te planteo el problema de la llegada de un solitario a un grupo. Es un problema que se plantea en Francia cada vez más después de Mayo del '68. Gilíes, no bromeo, ¿eh?

Deleuze: No, no. Escucho, escucho...

Alain: Llegamos a un grupo, las personas fuman hachís. De inmediato hay un ceremonial de rechazo, de repulsión para darte hachís. Como diría Devos, formas parte de la «gente promedio». Es muy importante lo que intento decir pero no llego a expresarlo... Sería preciso que Félix estuviera aquí. Él comprendería el proceso de la violencia vuelta contra sí misma. ¿Cómo se puede, Gilíes, entrar en un grupo sin ser rechazado? (risas) Es absolutamente preciso que respondas a esta pregunta porque tú eres el único maestro aquí a bordo.

Deleuze: No es la única pregunta... (risas) ¿Comprendes? Una pregunta como la que planteas me parece que sólo se puede responder si se hace también la lista de las preguntas aparentemente similares. Porque entrar en un grupo sin ser rechazado es una cuestión, pero salir de un grupo sin recibir una paliza... (risas) también es una cuestión muy importante. Por ejemplo actualmente, y un poco desde el '68, siempre se trata de lograr que



#### La imagen-afección.

las personas tomen la palabra. Pero existe una cuestión no menos patética, que es cómo llegar a callarse (*risas*). No es para nada fácil. No lo digo simplemente porque yo tengo este oficio en el cual hay que hablar, en todos los oficios es así. ¿Cómo llegar a callarse? Callarse también es interesante. ¿Cómo lograrlo? Puede ser duro, pero no está mal (*risas*).

La cuestión de entrar en un grupo sin ser mal visto es uno de los aspectos del problema del cine de terror, que es en efecto un cine con una fuerte predominancia de imágenes afectivas, de imágenes-afecciones. Por otra parte, es el problema de Frankenstein... Pero yo creo que este problema no puede ser planteado si no planteas al mismo tiempo el problema inverso. Por mi parte, cuando estuve en Laborde con Félix, le decía siempre, reclamaba que hubiera en Laborde momentos de silencio. Y no es que fuera muy astuto lo que le decía, pero siempre se trataba de que las personas tomen la palabra...

Alain: Eso no es posible en Laborde, Gilies.

Deleuze: Pero es fundamental que las personas tengan lugares donde callarse. Es fantástico que exista eso.

Alain: Escúchame, Gilies, teníamos un club en el que, aparte de los cuidadores, nadie hablaba.

Deleuze: Sí, pero hace falta que los cuidados y los cuidadores se callen. Eso es muy importante. ¿Cómo retirarse de un grupo? Los grupos generalmente no te sueltan. Ves entonces, cuando planteas tu problema, yo planteo otro que es al menos tan patético como ese: ¿cómo salir, cómo escaparse, cómo llegar a callarse?

Alain: Es una cuestión de voluntad, Gilies.

Deleuze: En absoluto. Llegar a callarse pone en juego todas las determinaciones sociales, psicológicas... ¡todo, todo, todo! Llegar a callarse es casi una cuestión de suerte. No es fácil, no es fácil...

Alain: Tú eres capaz de callarte. A pesar de todo, eres capaz de hacerlo.

Deleuze: Y no, ya ves que no soy capaz...

Alain: Pero tu estás solicitado... Estás solicitado por la presencia del Comité Central.

Deleuze: Cada uno de nosotros es llamado en nombre del Comité Central, cada uno de nosotros tiene a alguien que vendrá a decirle: «Anda, toma la palabra». No es fácil decir: «Pero no, no tengo nada que decir». Es formidable llegar a decir «no tengo nada que decir».

Alain: No respondes a mi pregunta, Gilies.

Deleuze: Escúchame, la he enriquecido con una pregunta suplementaria {risas}... Es la mejor respuesta. Por mi parte, digo que tu problema no encontrará solución si el mío no la encuentra.

Alain: Estoy completamente perdido sin Félix...

Deleuze: Yo estoy completamente perdido sin Félix (risas)... Espero que él también lo esté (risas).

Alain: Él te daba el pie de una manera fantástica.

Deleuze: Bueno, ya no sé dónde estoy. Acabo de hacer como un resumen de nuestras últimas adquisiciones. Y digo que si el o los afectos expresados por el rostro —y ven que sólo nos ocupamos de su estado de expresión, se sabe que habrá otros niveles— tienen una singularidad, es preciso intentar comprender en qué consiste dicha singularidad del afecto. ¿Qué es el afecto en tanto expresado? Quiero decir, ¿qué es la entidad del afecto, lo que llamaba «entidad» o «fantasma»? Finalmente, desde el comienzo de nuestro análisis de la imagen-afección giramos alrededor del siguiente punto: ¿qué es el afecto en tanto expresado por el rostro?

Diríamos, del mismo modo, que se trata de una cualidad o de una potencia, una potencialidad. Aquí quisiera que ustedes casi abandonen el rigor de las nociones para intentar como una especie de ensoñación. Veremos si eso funciona y a dónde nos lleva. «Cualidad» quiere decir cualidad en sí misma. No se trata de un objeto cualificado, como cuando digo que tal objeto es rojo, que esa mesa es blanca, sino de *lo* blanco, *lo* rojo y de cualquier otro tipo de cualidades. O bien una potencia. Una potencia no es en absoluto lo mismo que algo actualizado. La potencia podrá pasar al acto, pero una potencia es

también una potencialidad que no es aún actual, que como tal no es aún actual. He aquí entonces que el rostro sería -cuando hablo de afecto— las cualidades-potencias en tanto aún no están actualizadas. Puesto que, una vez más, cuando se actualicen lo harán en estados de cosas, en individuos o en grupos. Pero antes de actualizarse —teniendo este «antes» sólo un sentido lógico— las cualidades-potencias se expresan, y el rostro es precisamente la expresión de una o varias cualidades-potencias. ¿Pero en qué consiste entonces su singularidad? No es solamente lo rojo en general, es *ese* rojo. No es solamente lo terrorífico en general, es *ese* terrorífico.

De hecho, tal como las conocemos, tal como las experimentamos, las cualidades-potencias ya están actualizadas en estados de cosas y personas: tal persona es aterradora, tal estado de cosas está cualificado por lo rojo. Existe entonces distribución de las cualidades y de las potencias entre cosas y personas, y es eso lo que constituye un estado de cosas aquí y ahora. Llamemos «conexiones reales» a las relaciones que existen entre objetos y personas en el seno de un estado de cosas. Todo eso forma un mundo de relaciones y conexiones reales: relación entre una cosa y una persona, entre una persona y otra cosa, etc. De acuerdo, en ese mundo de conexiones reales se actualizan entonces cualidades-potencias: este estado de cosas será llamado «rojo», este otro «terrorífico»; tal persona será aterradora, tal otra aterrorizada. Es todo este conjunto lo que llamo «conjunto de las conexiones reales».

Quiero decir que hay que distinguir como otro nivel. Pero ambos son totalmente inmanentes, van a penetrarse completamente. Lo distinguiría del mundo de las conjunciones virtuales. Digo que el mundo de las conexiones reales entre cosas y personas por una parte, y el mundo de las conjunciones virtuales entre afectos por otra, van a ser estrictamente contemporáneos, van a proseguirse al mismo tiempo y a interferirse todo el tiempo. Sólo que a veces el acento será puesto sobre una conjunción virtual y a veces sobre una conexión real.

Intento explicarme cada vez más. No es una idea que les propongo, es un sentimiento, yo lo siento así. Es preciso que funcione para ustedes, que lleguen a sentirlo de ese modo, sino abandonen este punto. Es un poco como la trama y la urdimbre... Quiero decir, también son distinciones que no son distinciones reales.

Tomo un ejemplo. Tienen a alguien aterrado. Ven que mi ejemplo surge de los filmes de terror, de los que tendremos que hablar un poco más. Tienen a alguien aterrado. Lo tomo como persona real. Se trata del dominio de la actualidad, de la actualización. Su afecto, el terror que experimenta, está

actualizado en todo su cuerpo. ¿A qué remite ese afecto, en tanto que está actualizado en una persona real o que se supone real? Remite a un objeto o a otra persona. Ese objeto será, por ejemplo, el cuchillo que aterroriza a la persona. O bien será otra persona, el vampiro que aterroriza a su víctima. Entre el vampiro, el cuchillo y la persona aterrorizada tienen ustedes un conjunto de conexiones reales.

Tomemos el otro punto de vista -pero, como dijimos, ambos son estrictamente coexistentes-. Ya no considero a la persona en tanto actualiza un estado de terror, estado que en tanto actualizado es un estado «aquí y ahora». Tomo el rostro-primer plano de la persona en tanto aterrorizada, aterrada. Ya no se trata del estadio de la actualización, es el estadio de la expresión: ella expresa un afecto de terror. Este afecto de terror remitía hace un momento a un objeto capaz de producirlo, sea el cuchillo o el vampiro. Era el afecto actualizado. Pero cuando lo consideran como afecto expresado ya no remite a otra persona o a otro objeto, sino a otro afecto: al vampiro como afecto, es decir, eso terrorífico; el cuchillo como afecto, es decir esa potencia, potencia de hundirse en un cuerpo.

De modo que al mismo tiempo que tienen un mundo de conexiones reales que une personas y objetos en un estado de cosas, este mundo está no doblado sino penetrado por el otro mundo, el mundo de las conjunciones virtuales. A saber, conjunciones virtuales entre afectos puros, en las cuales ya no hay objeto real ni persona real, en las cuales solamente hay afectos que se penetran entre sí. Y es esta penetración de afectos la que va a constituir una esencia singular.

A este nivel, entonces, el objeto ya no vale como objeto, como objeto de percepción, sólo vale como afecto. La persona ya no vale como persona, como persona que actúa o que siente, que tiene pulsiones, vale únicamente como afecto. De modo que, contrariamente a muchos críticos, yo no haré jamás la menor diferencia entre, por ejemplo, los primeros planos de rostro y los primerísimos primeros planos de detalles, o entre los primeros planos de rostro y los primeros planos de objetos. ¿Por qué? Porque de todas maneras, cualquiera sea el objeto del primer plano, la operación del primer plano consiste en extraer un afecto puro. De modo que no es difícil saber cuándo tiene éxito o cuando fracasa un primer plano. En fin, es muy difícil de hacer, pero no es difícil ver por qué tiene éxito o se malogra. Lo hemos visto la última vez con ejemplos extraídos por Eisenstein. Un primer plano de rostro esencialmente se malogra cuando no llega a deshacer, a desconectar el rostro de las coordenadas espacio-temporales; fracasa cuando el objeto sigue siendo objeto en lugar de ser reducido a un puro afecto.

Esta reducción de un objeto a un afecto-objeto a través del primer plano es muy curiosa. No se trata de *un* afecto. Hay por lo menos tres tipos de afectos, finalmente hay siempre tres tipos de afectos, y es la comunicación virtual entre estos tres tipos la que va a definir la entidad compleja o la esencia singular expresada. ¿Cuáles son los tres tipos de afectos? En primer lugar, hay afectos que cuando se actualizan remiten a una persona. Por ejemplo, el aterrado. En segundo lugar, afectos que cuando se actualizan remiten a la otra persona. Si el primero era el aterrado, esta vez es el aterrador. En tercer lugar, afectos-cosas, afectos-objetos. Por ejemplo, el cuchillo.

Retomo un ejemplo del que había partido, los muy bellos primeros planos de *Lulú* de Pabst<sup>1</sup>. El rostro de Jack el destripador, con dos afectos sucesivos: el horror que asciende hasta un umbral insoportable y la resignación. Y el primer plano del cuchillo. Él sabe que no podrá resistir; va a clavarle un cuchillazo a Lulú. Ahora bien, lo que hace del cuchillo un primer plano posible es el hecho de que el cuchillo es un afecto. Quiero decir que es preciso que haya una potencia de la imagen suficiente para que el cuchillo sea captado como potencia. ¿Potencia de qué? De hundirse en un cuerpo, incluso antes de que Jack el destripador lo haya captado.

Y según la naturaleza de las cosas, según la naturaleza de los objetos, no se tratará de los mismos afectos. Es allí que vemos hasta qué punto el afecto es singular. Me acuerdo de otro año en el que había hablado de los afectos de cosas, y hablaba por ejemplo del afecto de la espada. Esto es muy importante para los filmes de aventura. El afecto de la espada no es en absoluto lo mismo que el afecto del sable. En efecto, el afecto de la espada es atravesar, traspasar, mientras que el afecto del sable es la potencia de lacerar, hacer cortes. No es el mismo afecto.

En el cine de terror tienen a un tipo que me parece que ha logrado los más bellos primeros planos de objetos, Mario Bava. En la escuela italiana han tenido bastante éxito con los primeros planos de objetos. Se dice a veces que es para desviar la atención de un asombro demasiado fácil. No creo que se trate de eso. Se trata realmente de invitar al objeto a que él mismo libere afectos, puesto que no existe ninguna razón para que los liberen solamente las personas.

Comprendan, lo que intento decir de manera tan confusa es que aquello que llamo la «esencia singular», la «entidad», es la combinación de afectos que varían siempre y que el rostro-primer plano va a expresar de cierta manera.

<sup>1</sup> Georg Wilhelm Pabst, *La caja de Pandora* (o *Lulú*) [*Die Büsche der Pandora*, 1929].

Tomen por ejemplo un film de terror. Podemos concebir tres primeros planos: rostro aterrado, rostro aterrador, objeto cargado de afectos. ¿Por qué en el cine de terror no encontramos muchos primeros planos? Eso es otro problema. Me mantengo en el caso en que los hay. Tomen el objeto cargado de afectos. Puede ser el crucifijo, en el caso del vampiro. El crucifijo está cargado de un doble afecto, puesto que va a constituir una especie de circulación. Si tomo mis tres afectos, afecto activo, afecto pasivo, afecto-cosa —lo aterrador, lo aterrado y el afecto-objeto—, vemos cada vez que los intercambios son numerosos. Puesto que ¿no es la cruz la señal de una inversión del terror? En ese momento es el vampiro el que deviene aterrado. En el rostro aterrado, en tanto que puramente expresado y no considerado como actualizado en el estado de cosas, tienen un tipo de conjunción virtual, es decir de conspiración entre lo aterrado y lo aterrador, que no es en absoluto igual que la conexión real que se da en el dominio de actualización entre el personaje que produce miedo y el que tiene miedo.

Por tanto, es como si tuviera a cada instante un mundo doble: las conexiones reales del estado de cosas, las conjunciones virtuales del afecto. Y digo que cuando tienen imágenes donde predominan las conjunciones virtuales del afecto por sobre las conexiones reales —una vez más, comprendiendo las conjunciones virtuales, los objetos, pero elevados al estado de puros afectos— tienen entonces el primer plano-rostro. Al mismo tiempo sentimos que esto desborda el primer plano-rostro.

Abordemos un poco el propio ejemplo del cine de terror. Todo el mundo sabe bien, y ha sido dicho varias veces, que hay como dos grandes tendencias en el cine de terror o de miedo. Hay muchas más, pero partamos de dos. Esto permitiría volver a plantear —lo planteé una vez, pero demasiado rápido— el problema de las relaciones entre productor y director. Las grandes tendencias del cine de terror me parecen ejemplares por el hecho de que cada una de ellas corresponde a una productora diferente.

Todo el mundo sabe que hay una primera tendencia que fue presentada antes de la guerra por la Universal, y que produjo grandes obras maestras. ¿Cómo definirla? Es una tendencia derivada del expresionismo, y es un poco lo que ciertos autores llaman la «tendencia gótica». Y no está mal, puesto que en efecto el expresionismo está muy ligado a un arte gótico o pseudo-gótico. ¿En qué consiste, qué representa esta tendencia? Diría que es bastante simple, representa los grandes filmes expresionistas dentro del cine de terror: *El Golem* de Wegener<sup>2</sup>,

<sup>2</sup> Paul Wegener, *El Golem* 1920.

*Nosferatu* de Murnau<sup>3</sup>, *El gabinete de las figuras de cera*<sup>4</sup>. Después esto pasa a América y es retomado por los muy grandes directores americanos de la pre-guerra. James Whale, con *Frankenstein*<sup>5</sup> en 1931 y *La novia de Frankenstein*<sup>6</sup> en 1935. Eso también es puro gótico, es el terror gótico. El famoso *White Zombie*<sup>7</sup> de Victor Halperin en 1932... Bueno, nos apoyamos en esto para no acumular ejemplos.

¿Cómo se podría intentar definir esta tendencia gótica? Es muy simple en función del expresionismo o de este neo-expresionismo. Es un cine de terror, ¿pero por qué habrán elegido privilegiar el terror? Porque evidentemente se trata de un gran afecto. No decimos en absoluto que es un afecto privilegiado. Se ve más, es cierto, y además ha fundado un género, pero sería preciso imaginar también afectos sonrientes... En fin, ¿qué es lo que pasa en esta tendencia gótica? Se trata de una escenografía muy conocida: cementerios bajo la luna, las criptas profundas, los castillos a lo alto, etc. En ocasiones esto da a luz escenas admirables. ¿Pero de qué se trata? Me parece que la puesta en escena es una especie de tentativa —que llega muy, muy lejos— para subordinar las conexiones reales que sólo deben subsistir al mínimo, para literalmente deformarlas, triturarlas, prolongarlas. Deformarlas para que tiendan hacia un punto de conjunción en el infinito. Se tratará de deformar todas las conexiones reales para hacerlas tender hacia un punto virtual en el infinito. Son las famosas líneas expresionistas, las famosas diagonales. ¿Qué será este punto de conjunción virtual? Será precisamente la composición de los afectos. De modo que esta especie de conjunción de los afectos, de las potencias y de las cualidades, va a valer al máximo por sí misma. Lo que subsiste de las conexiones reales no son más que líneas que se esbozan y que deben ser prolongadas para llegar a lo que cuenta, es decir, a aquellas conjunciones de afectos. Estas conjunciones de afectos van a reunir el afecto pasivo, el afecto activo y —diría— el afecto testigo —en este caso llamo así al afecto-objeto—. En este sentido, las conexiones reales serán completamente aplastadas... Más que aplastadas, recicladas, de ser necesario completamente estiradas. De esto resultarán los quiebres de líneas o las deformaciones lineales expresionistas,

<sup>3</sup> F.W. Murnau, *Nosferatu*, 1922.

<sup>4</sup> Paul Leni, *Das Wachsfikurenkabinett*, 1924.

<sup>5</sup> James Whale, *Frankenstein*, 1931.

<sup>6</sup> James Whale, *Bride of Frankenstein*, 1935.

<sup>7</sup> Victor Halperin, *La legión de los hombres sin alma* [*White Zombie*, 1932].

todo aquello cuyo secreto retomaron inmediatamente los americanos. Eso es la tendencia gótica.

La otra tendencia del cine de terror me parece muy curiosa. Es también una tendencia de preguerra. La productora es RKO, que en efecto se presentaba como trayendo toda una nueva comprensión del film de terror. Creo ciertamente que el gran director de esta tendencia es Jacques Tourner. Y Jacques Tourner insiste enormemente sobre algo que parece ir en contra de lo que busco, pero si tienen la paciencia como para esperar, verán por el contrario que va completamente en el sentido de lo que busco. No se trata de primeros planos de cosas aterradoras, para nada. Más aún, las grandes escenas ocurren en la sombra. Él insistía enormemente sobre eso. Sin embargo, también en el expresionismo había un papel para las sombras... Pero ya veremos, de seguro no es lo mismo.

Jacques Tourner explica mucho que lo que quiere en las escenas de terror es que los hombres, los personajes, estén en azul oscuro, que la atmósfera sea sombría o que la escena sólo sea vista a través de sombras, e incluso de sombras borrosas. Todo está en las sombras. Por ejemplo, en *La mujer pante-ra*<sup>8</sup>, una de las obras maestras de Tourner, representa el ataque de la pantera en la piscina únicamente a través de sombras extremadamente móviles. No es en absoluto como la sombra gótica que, por el contrario, es una sombra lineal que precisamente fuerza a todas las conexiones reales a adoptar una linealidad muy marcada. Aquí se trata de un tratamiento de las sombras anti-expresionista. Él hizo también *El hombre leopardo*<sup>9</sup> en 1943. E hizo un film sobre los zombis que apareció en Francia bajo el título *Vaudou* [Vudú]<sup>10</sup>.

¿Y a qué corresponde en Jacques Tourner este gusto por las escenas de terror que siempre ocurren en las sombras? Esta vez es como si las conexiones reales fueran conservadas al máximo. Al mismo tiempo, las conjunciones virtuales, las conjunciones monstruosas se harán, pero bajo la forma de sombras. Al punto de que subsiste una duda: ¿se trata de una alucinación o es realmente sobrenatural? Ven que se trata de la tendencia opuesta a la tendencia gótica. Y más aún, no solamente habrá un equívoco perpetuo entre la línea de las conjunciones virtuales monstruosas y la línea de las conexiones reales subsistentes, sino que habrá un perpetuo entrecruzamiento: saldremos de las conexiones reales hacia las conjunciones de sombras y seremos reenviados

<sup>8</sup> Jacques Tourneur, *Cat People*, 1942.

<sup>9</sup> Jacques Tourneur, *The Leopard Man*, 1943.

<sup>10</sup> Jacques Tourneur, *Yo anduve con un zombie* [*I Walked with a Zombie*, 1943].



hacia las conjunciones reales. ¿Bajo qué forma? Por ejemplo, en *Yo anduve con un zombie* la bruja vudú no era, después de todo, más que la viuda del misionero. O bien el hombre leopardo, que sólo era un neurótico. Ven que perpetuamente saltamos de una línea a la otra y volvemos a saltar de la segunda a la primera. Es como una dirección completamente diferente a la de la tendencia gótica.

Ustedes me dirán que no basta con esto, que existen otras cosas en los filmes de terror. Sí, hay otras cosas. Pero a mi modo de ver todo lo que ha pasado después de la guerra —que es muy, muy importante— se ha hecho sea en la dirección gótica, sea en la dirección-Tourner. ¿Y qué es lo nuevo que se aporta? Una conversión: el pasaje del primado de las imágenes-afección al primado de un tipo de imágenes completamente distintas, precisamente aquellas que aún no hemos estudiado, las imágenes-acción.

Si intentara empujar mi clasificación, tendrían del lado del gótico, del gótico expresionista, una especie de neogótico fantástico que será representado por Fisher.

¿Qué es una imagen-cine? Tomo un ejemplo de una bella imagen-cine, una gran imagen-cine en Fisher. ¿Qué es hacer la historia de una imagen-cine? Tomo este ejemplo muy rápidamente. En *Las novias de Drácula*<sup>11</sup> Fisher presenta a Drácula siendo crucificado con clavos, con grandes clavos-estacas. Está crucificado, en el suelo, justo donde se proyecta la sombra de las aspas de un molino que arde. Espléndida imagen. Diré que se trata de una imagen-afección, aun cuando no se trate de un primer plano de rostro. Es una imagen fuerte, una imagen afectiva fuerte, tanto más fuerte por cuanto que, conforme a todas las leyes del expresionismo sobre la voluntad espiritual, hay una identificación escandalosa, propuesta y deseada por Fisher, entre Drácula y Cristo. Ven a qué llamo afectos-objetos: los clavos que lo crucifican, las aspas del molino que forman una cruz son típicamente afectos-objetos.

Que la muerte de Drácula pertenece a la tendencia gótica va de suyo, pero ¿cuál es la historia de semejante imagen? La historia es que en *La novia de Frankenstein* de Whale ya tienen este tema. Esta vez Frankenstein es presentado como un Cristo, con todo un tema esotérico muy curioso. A saber, que el propio creador de Frankenstein, es decir el doctor Frankenstein, es el Creador, es Dios, el ayudante del Creador es el diablo, y Frankenstein es la criatura o Cristo. Y termina en un molino que arde. Ahora bien, ven cómo varios elementos que estaban dispersos, comenzando por la analogía criatura-

<sup>11</sup> Terence Fisher, *The brides of Drácula*, 1960.

Frankenstein-Cristo, molino que arde, van a ser reunidos en Fisher en una especie de imagen que se ha conservado célebre: la crucifixión de Drácula sobre la sombra de las aspas del molino.

¿Qué pasa entonces en Fisher? Me parece que hay todo un recomienzo de la tendencia gótica. Es decir, sacrificio de las conexiones reales en provecho de lo sobrenatural de las conjunciones virtuales. Hay una reanudación del gótico, un neogótico, pero completamente transformado por la imagen-color y porque todo es introducido en un sistema de imágenes-acción. Pero me adelanto, porque aún no sabemos lo que es la imagen-acción.

En el otro caso, en la tendencia-Tourner, tienen una evolución que me parece verosímil. La fórmula Tourner del cine de terror, que consiste en mantener las conexiones reales y doblarlas con conjunciones virtuales en condiciones tales que saltamos de unas a otras, va a ser particularmente retomada después de la guerra por un tipo muy, muy grande, que según creo es tan grande como Terence Fisher para el cine de terror de la posguerra: John Gilling. En Gilling lo sobrenatural no tiene consistencia por sí mismo, puesto que la línea de las conjunciones monstruosas sólo está allí para relanzar la línea de las conexiones reales, y la línea de las conexiones reales sólo está allí para lanzar la línea de las conjunciones. Con una vacilación constante: ¿qué era eso exactamente, era una alucinación, era realmente sobrenatural?

Y lo que hay de curioso, me parece, es que la auténtica novedad de Gilling es que hace del otro lado la misma operación que realiza Fisher, es decir, una conversión de ese cine de afección hacia el elemento de la imagen-acción. Es así que va a volverse un cine de pulsiones, va a ser un cine en el que la pulsión va a convertirse en el fenómeno fundamental, lo cual no sucedía en absoluto en el caso de la imagen-afección. Pero en fin, voy demasiado rápido...

Lo que resulta muy curioso, me parece, es que la misma productora, que surgió y logró su éxito después de la guerra, es la que reunirá las dos tendencias, la tendencia-Fisher y la tendencia-Gilling. Más aún, Gilling hizo guiones para Fisher. Allí habría comunicaciones muy, muy curiosas. Pero en fin, no es a lo que quiero llegar...

No tomen todo esto demasiado en serio... fue como una especie de ensoñación. Aquellos de ustedes que encuentren que esto no funciona, abandónenlo completamente. Retengan el resultado hacia cual me dirijo. El resultado hacia el cual me dirijo sería la respuesta a la pregunta: ¿qué es un afecto, qué es un afecto en tanto entidad o esencia singular? Respondo a esto diciendo que el afecto es: o bien una potencia común a dos contrarios —por ejemplo, aterrador/aterrado—; o bien una cualidad común —por ejemplo, al vampiro y

### La imagen-afección.

a su víctima—; o bien una cualidad común a dos desemejantes —por ejemplo, Jack el destripador y el cuchillo—. En otros términos, un afecto como esencia singular es una cualidad-potencia. Finalmente, desde cierto punto de vista toda cualidad es potencia y, desde otro, toda potencia es cualidad.

Sólo que hemos visto la necesidad de distinguir dos niveles de la cualidad-potencia. Si resumo el conjunto de lo que acabo de hacer, tengo dos niveles. Un primer nivel en el que la cualidad-potencia debe ser considerada como actualizada o actualizable en un estado de cosas determinado, estado de cosas que comprende objetos y personas reales o presentadas como reales. Ven a dónde quiero llegar con esto, preparo ya lo que nos queda por hacer: digo que no puedo ocuparme de esto al nivel de la imagen-afección porque ya remite a la imagen-acción. Este estado de la cualidad-potencia en tanto que actualizada en un estado de cosas determinado remite ya a la imagen-acción. ¿Por qué? No lo sé, quisiera que ustedes lo presientan. Lo diré cuando lleguemos a la imagen-acción. Pero es fácil, es porque define una situación, una situación con coordenadas espacio-temporales, y es en el marco de una situación así determinada que existe acción. Así pues, la cualidad-potencia en tanto actualizada en un estado de cosas determinado, es decir en un conjunto de conexiones reales, remite ya al tercer tipo de imagen-movimiento, la imagen-acción.

Pero más profundamente, hay otro estado de la cualidad-potencia. Es la cualidad-potencia en tanto expresada por o en rostros. Y esto es lo que define la imagen-afección, o al menos un tipo de imagen-afección. Por supuesto, todo lo que acabo de explicar sobre el cine de terror es que siempre hay un mínimo o un máximo de conexiones reales que subsisten, es decir, que la imagen-afección está siempre cruzada con imágenes-acción. Eso no nos molesta. Pero en mi esfuerzo por abstraer la imagen-afección en tanto tal, en mi esfuerzo por impulsar esta abstracción, que jamás existe en estado puro en un film, digo que solamente en la medida en que liberen el concepto de cualidad-potencia y distingan ya sus dos niveles, su actualización en estados de cosas y su expresión en un rostro, podrán delimitar este primer tipo de imagen-afección: el primer plano-rostro.

Vemos que desde entonces somos relanzados a otro problema. Ya no podemos detenernos porque -vuelvo a decirlo- la cualidad-potencia es singular, forma una esencia singular en tanto que es expresada por y en un rostro, y esta esencia singular no se confunde en nada con la individualidad de la persona. Aún si de hecho es inseparable, la individualidad de la persona sólo intervendrá al nivel de la actualización en un estado de cosas. No interviene

en la imagen-afección. El único factor individuante en la imagen-afección es la singularidad del afecto. ¿Y qué es la singularidad del afecto? Es la composición de la entidad compleja afecto pasivo-afecto activo-afecto testigo. ¿Comprenden entonces por qué ya no podemos detenernos? He distinguido dos niveles. La cualidad-potencia se actualiza en un estado de cosas. Más profundamente, la cualidad-potencia ni siquiera se actualiza... No es que se actualice o no, sino que ya no es ese aspecto el que se considera. Es claro, no es que deja de actualizarse en el estado de cosas, sino que ya no es eso lo que se considera. ¿Qué es entonces lo que se considera? Digo que, más profundamente, se considera la cualidad-potencia en tanto únicamente se expresa por o en un rostro. Es la imagen-afección-primer plano. Bien, ¡pero hay todavía otro nivel! O al menos, ¿por qué no lo habría? ¿Por qué esta entidad compleja, esta entidad singular, esta cualidad-potencia no podría ser expuesta por sí misma? Ya no habría siquiera necesidad de rostro, podría ser expuesta por sí misma, y eso conformaría otro tipo de imagen-afección.

Desde el comienzo sentimos que efectivamente las imágenes-afección no se reducen al primer plano, no se reducen al rostro. Las cualidades-potencias serían expuestas, serían pues objeto de una exposición por sí mismas. ¿A qué me comprometo esto? Habría que llegar entonces a multiplicar las distinciones, puesto que habría que distinguir: en primer lugar, la actualización de la cualidad-potencia en un estado de cosas, es decir en un sistema de conexiones reales; en segundo término, la expresión de la cualidad-potencia en un rostro o en un primer plano; y finalmente la exposición de la cualidad-potencia por sí misma. Sentimos que hace falta que exista esto. La exposición de la cualidad-potencia por sí misma sería como un tercer estado. Habría tres estados de la cualidad-potencia. ¿Por qué tengo tanta necesidad de esto? Una vez más, porque es un polo, quizás el más profundo, de las imágenes-afección.

Hace ya mucho tiempo, uno de entre ustedes me dijo así como así, muy rápido, al pasar, que le interesaría formar un concepto de «espacio cualquiera». Era Pascal Auger<sup>12</sup>, era una noción suya. Le parecía que esa noción de «espacio cualquiera» correspondía a algunas cosas que pasan en el cine experimental, y sería uno de los resultados de la idea de la que habíamos partido al comienzo de que sólo había cine cuando el movimiento era relacionado al instante cualquiera. No digo que sería un resultado natural, pero se conciliaría muy bien con esa idea. En el encadenamiento, en una especie de profundización del tema del instante cualquiera, se podría des-

<sup>12</sup> Videasta y cineasta francés, perteneciente a la corriente «experimental».

embocar en el espacio cualquiera. Eso me sorprendió. Me dije: «No sé en qué sentido desarrollarás esa noción, pero es una noción muy necesaria». En efecto, hay un cierto tipo de imagen en el cine, particularmente en el cine moderno, que es muy impresionante puesto que consiste en constituir un espacio cualquiera.

Conserven esta extraña expresión de espacio cualquiera. Insisto sobre esto: es algo raro y en un sentido responde a todas nuestras exigencias. La cuestión práctica, que dejaremos de lado por un momento, será cómo hacer, cómo se constituye un espacio cualquiera. Es muy interesante porque creo que el cine actual ya nos da muchas respuestas. Esta cuestión práctica la dejamos para el final. Mejor así, ¿no? Comencemos por presentar qué sería en teoría un espacio cualquiera.

No es difícil. ¿A qué se opone? Se opone a todo espacio determinado. En este sentido, un espacio cualquiera es arrancado a toda coordenada espacio-temporal. Un espacio cualquiera puede estar perfectamente definido, pero no es aquí y ahora. O incluso si es aquí y ahora, no vale como espacio cualquiera en tanto que se lo relaciona a las categorías del «aquí» y el «ahora». Tiene otra espacialidad, otro modo de espacialización. Se trata ciertamente de un espacio cualquiera y no de tal o cual espacio en el que se instala un estado de cosas. Por tanto, es un espacio desprovisto de cualquier estado de cosas. ¿Es un espacio vacío? Puede serlo, pero no lo es forzosamente.

De acuerdo, aceptemos entonces que un espacio cualquiera no contradice las leyes de la imagen afectiva, puesto que vimos que las leyes de la imagen-afección consistían en que estaba arrancada de cualquier coordenada espacio-temporal. El espacio cualquiera existe sin coordenadas espacio-temporales. Es un espacio, pero un espacio no determinado y que no comprende ningún estado de cosas.

¿Qué hay entonces en él, qué es este espacio? ¿Lo sienten? Ya tenemos nuestra solución. Es precisamente el espacio cualquiera como tal el que expone por sí mismo, en sí mismo, la cualidad-potencia. En otros términos, el espacio cualquiera es inseparable de una simple potencialización. Es por eso que no es un espacio actualizado. Es una pura potencialización de espacio. ¿Qué quiere decir esto? Que es un espacio tal que, en la medida en que está vacío, todo puede suceder. ¿Pero qué? Algo, un acontecimiento cualquiera que puede llegar a la vez del afuera y del adentro.

Noten que un cineasta como Sternberg —y después de todo, no hay inconveniente en decirlo— estaba ya sobre esa vía, puesto que sus espacios blancos y sus superposiciones de blancos definían efectivamente un espacio

cualquiera en el que todo podía llegar, tanto desde afuera como desde adentro. Desde adentro bajo la forma de la metamorfosis. La metamorfosis del protagonista en el espacio blanco que sólo había retenido el rostro-primer plano. Metamorfosis de la emperatriz, por ejemplo. Y todo podía llegar desde afuera. El espacio blanco de Sternberg siempre puede ser atravesado por un cuchillazo desde afuera. En efecto, Sternberg es quizás el primero... Bueno, el primero no... Gracias a esas técnicas de blanco sobre blanco, gracias a sus velados, Sternberg es uno de los que efectuó, en un cine relativamente viejo, una potencialización de espacio fundamental. Constituye ya espacios cualesquiera muy diferentes de los espacios determinados, de los espacios-estado de cosas.

Pero hay que ir más lejos. Es decir, el espacio cualquiera sería un espacio potencializado de tal manera que se expondría allí una pura cualidad-potencia, y este sería el último aspecto de la imagen-afección. De modo que, para intentar comprender prácticamente lo que digo, nuestra pregunta sería qué quiere decir una cualidad-potencia que, como ven, no estaría ni actualizada ni expresada, sino que sería expuesta en el espacio cualquiera. Puesto que el espacio cualquiera es inexpresivo, no es un rostro. En Sternberg hay todavía necesidad de rostro-primer plano, pero aquí se trataría de espacios cualesquiera desprovistos de toda rostridad; en última instancia, de espacios vacíos en los que sencillamente se efectuaría una potencialización magistral. Y es esta potencialización de espacio la que haría del espacio cualquiera una pura presentación, una pura exhibición de la cualidad-potencia por sí misma. ¿Ven? Esto sería para nosotros un tipo completamente nuevo de imagen-afección.

Si me animo a hablar de la práctica, a mi modo de ver hay tres medios prácticos para hacerlo. No es que les doy recetas, son descripciones de prácticas. En lo que nos queda por hacer, mi problema es que aparezca con toda evidencia para ustedes, en lo posible, el hecho de que erigir un espacio como espacio cualquiera es al mismo tiempo y necesariamente potencializar ese espacio y necesariamente, desde entonces, hacer que una cualidad-potencia sea expuesta por sí misma.

El primer medio para erigir un espacio como espacio cualquiera es llenarlo con sombras. Y aquí hay que ver en qué condiciones, porque las cosas se mezclan. ¿De quién es el descubrimiento de llenar un espacio con sombras? Una vez más -jamás se le rendirá el homenaje suficiente- es el descubrimiento del expresionismo. Pero no es una limitación. Una vez más, no puedo dejar de repetirlo, todo es perfecto. No es que las personas se queden en un nivel, sino

que permanecen en el nivel que les hace falta. Todo es perfecto habida cuenta de lo que uno se propone. Pero vemos bien lo que, al menos en apariencia, está todavía limitado en este asunto. Varias cosas están limitadas.

Tomo grandes casos. Por ejemplo, Murnau: la sombra de Nosferatu que se inclina sobre el lecho de la víctima. Es muy normal, en relación a lo que se llama a grandes rasgos «lo gótico», que las sombras sean como puntas de lanzas, como cuchillos, sombras penetrantes, agudas. Hay otro ejemplo célebre en *Tabú*<sup>13</sup>, de Murnau, cuando la sombra del sacerdote se acerca y llega a cubrir a la pareja de amantes abrazados en la cabaña. ¡Espléndida imagen!

Ahora bien, la cabaña donde están los amantes es un espacio determinado. O bien el castillo de Nosferatu, por ejemplo, o la pequeña ciudad dormida y bajo la peste, son todavía espacios cualificados, son espacios góticos. Se trata de un espacio gótico particularmente favorable a una huida hacia los afectos, hacia las conjunciones virtuales, pero el espacio gótico es todavía un espacio cualificado.

E inmediatamente, una nueva restricción. La sombra, particularmente en Murnau, anuncia algo que va a pasar. Es decir, posee un rol afectivo muy preciso, es el afecto de amenaza, el afecto-amenaza. Anuncia algo que va a pasar, es decir, que va a pasar en el estado de cosas real, en el estado de cosas actual. En efecto, la sombra del sacerdote anuncia la maldición, y todo va a terminar muy mal para los amantes. La silueta de la sombra de Nosferatu anuncia la mordedura del vampiro. Si ustedes quieren, es el momento más conmovedor. Por tanto, poblar un espacio de sombras es como el primer grado para constituir un espacio cualquiera, pero es sólo un primer grado, puesto que de hecho el espacio cualquiera está tomado todavía en las coordenadas reales de tal o cual estado de cosas, y la sombra sólo puede actuar como anticipación de lo que va a suceder en el estado de cosas.

Pero hay algo que comienza a nacer... Siempre dentro de la misma técnica de las sombras, *Mostrador de sombras*<sup>14</sup> de Robison, de 1923, representa el extremo de las sombras expresionistas. Robison era un americano que trabajaba en Alemania, que había sido educado en Alemania y que forma parte plenamente de la escuela llamada «expresionista». Ahora bien, ¿por qué *Mostrador de sombras* es un film único? No es que sea más bello que Murnau, sino que va en una dirección que muy difícilmente será retomada, puesto que es algo que había que hacer una única vez. Verán el lazo que se produce con

<sup>13</sup> F. W. Murnau, *Tabu*, 1931.

<sup>14</sup> Arthur Robison, *Schatten, eine nächtliche Halluzination*, 1923.

la constitución de un espacio cualquiera. Es un film enteramente animado por sombras, pero he aquí las condiciones, el contexto.

En primer lugar, el tema del film es un mostrador de sombras chinescas que llama, convoca o reúne a tres personajes reales, el marido, la mujer y el amante de la mujer, y va a proyectarles sombras, va a permitirles comprender de qué excesos pueden librarse, qué imprudencias corren el riesgo de cometer, etc. Es decir, la sombra ya no juega el rol de anuncio, ya no es el índice de un futuro que se actualizará, como la sombra de Nosferatu, quien en efecto morderá a la víctima, o como la sombra del sacerdote de *Tabú*, quien en efecto maldecirá a los amantes. Es una sombra en condicional, es para evitar que suceda. El mostrador de sombras hace su juego para que no pase, para que eso no se actualice en un estado de cosas. Esta es la primera dimensión del film muy, muy curiosa, que ya parece más allá de la trama.

Segunda dimensión, mucho más sabia. Todo el film va a mostrar lo que pasa como si fuera lo real, pero es lo real condicional. El film va a mostrar perpetuamente juegos de sombras que no responden a ningún estado de cosas real. Y dos imágenes han permanecido particularmente célebres en ese film de Robison. Tienen una primera imagen que muestra en la sombra una mujer que manifiestamente adopta poses coquetas, y alrededor suyo hombres que literalmente la manosean. El real supuesto no era eso: con mucho de coqueta, eso es cierto, la mujer se miraba en su espejo, y detrás de ella, a pequeña distancia, pero a distancia, estaba el círculo de sus admiradores que hacía gestos. La proyección de las sombras hacía como si los gestos de los admiradores tocaran a la mujer, cuando en el estado de cosas no lo hacían. Segundo ejemplo: una imagen espléndida donde dos manos parecen estrecharse al nivel de sus sombras; las sombras se estrechan y las manos no.

Una vez más, la cuestión era cómo potencializar un espacio, es decir, cómo constituir un espacio cualquiera. La primera respuesta era el uso de la sombra en el expresionismo. La objeción era que se trataba de una respuesta sólo parcial puesto que, a pesar de todo, el espacio expresionista —por ejemplo, el espacio gótico— seguía estando cualificado. La potencialización remite todavía allí a una actualización puesto que remite al anuncio de lo que va a llegar, de lo que va a actualizarse en el estado de cosas. La respuesta a la objeción era que sí, se trataba aún de un tímido comienzo. Pero el film de Robison ha dado un paso más en el problema de cómo producir un espacio poblándolo de sombras, puesto que esta vez las sombras ya no remiten a algo que va a pasar. Todo el dominio de la actualización es como conjurado. Las sombras valen por sí mismas, llenan por sí mismas un espacio, y desde entonces damos



un paso más hacia la formación de un espacio cualquiera. En efecto, hay un avance en la potencialización.

Tercer nivel con las sombras. Sólo lo cito, porque tuve necesidad de considerarlo antes. Es el cine de terror de Jacques Tourner, en el cual todas las conjunciones afectivas, las conjunciones virtuales, se hacen en nombre de un doblamiento del espacio real por un espacio cualquiera potencial, un espacio cualquiera en el que se produce la potencialización

He aquí la primera manera, las primeras tentativas por constituir un espacio como espacio cualquiera. El primer medio para constituir un espacio cualquiera, es decir para potencializar un espacio, es la sombra, la imagen-sombra. Ven que nuestras distinciones de imágenes se multiplican. En este momento la imagen-afección ya no es la imagen-rostro. Desde este punto de vista la imagen-afección es la imagen-sombra. Y en efecto, la carga afectiva de las grandes sombras expresionistas es fundamental.

¿Cuál es el segundo medio? Quizá ustedes podrán ver muchos más, no sé... Yo veo un segundo medio. Es extraño, yo diría que es la imagen-color. Finalmente fue preciso esperar el color. Podría haber escogido hacer una o dos sesiones sobre la imagen-color, pero lo tomo únicamente desde un ángulo muy particular. Por eso voy a ir muy, muy rápido. En efecto, hay que decir que el color... en ciertos casos, no en cualquiera... hay que decir que ciertas formas de colores-cine tienen por efecto directo potencializar un espacio, es decir, establecer un espacio cualquiera. Existen varias formas del color en la imagen-cine, pero yo retengo dos.

En particular, una a la que llamaría los «colores-superficies». Los colores-superficies implican un tratamiento del color muy curioso. Es, si ustedes quieren, el equivalente del alisado [*aplat*] en pintura. Son los grandes alisados de colores uniformes y vivos, los grandes alisados de color vivo-uniforme. Ahora bien, ¿cuál es aquí el origen? Ven que esto nos arrastraría muy lejos, de modo que digo cosas que me dan vergüenza, es decir, un estricto mínimo de cosas. ¿Cuál es el origen de este uso del color-superficie en el cine? Tengo la impresión, y esto no debe generar dudas, de que es la comedia musical. Es la comedia musical la que se permitió, la que fundó los grandes alisados vivos uniformes. Es precisamente por eso que tuvo necesidad del color. Y creo que fue un acto muy fundamental del cine. Se trata de un tipo de imagen afectiva extremadamente fuerte. Esta vez ya no son imágenes de miedo, sino imágenes de dulzura, pero una dulzura muy fuerte. Pueden ser de dulzura y a la vez de una fuerte afectividad. Ahora bien, piensen que quizás esto tuvo su lugar en la comedia musical, pero podemos dar un gran salto, por ejemplo,

hacia la utilización de Godard de los grandes alisados de colores. Ya vamos a ver por qué y cuál es el sentido de esos grandes alisados.

Pero digo que existe otro valor afectivo del color. Ya no el color-superficie, sino aquello que se podría llamar «color-atmosférico». Los psicólogos han hablado de este tipo de colores, a propósito de una cosa distinta al cine. Colores atmosféricos, es decir, que no están localizados como tales, que se confunden con la atmósfera. O, si prefieren, podría hablarse de un color dominante que impregna todos los otros colores. Así como se habla de un período azul de Picasso, se puede hablar de un film azul. Lo cual no quiere decir que todo sea azul, no.

Me gustaría distinguir en el cine actual los grandes polos del color. Creo que uno de los maestros del color-alisado es Godard, pero de seguro existen otros. En cuanto al color dominante, recuerdo un film clase B, cuyo título no sé, que era un film en azul muy, muy curioso... Ya no recuerdo el título ni lo que decía... En fin, era muy curioso. Pero creo que uno de los grandes maestros del color dominante, del color atmosférico, es Antonioni. Y así como el gran acto del alisado ha sido de cierta manera *El desprecio*<sup>15</sup>, el gran acto del color atmosférico ha sido particularmente *El desierto rojo*<sup>16</sup>. Son tipos distintos de color, pero notarán que en ambos casos el color no es localizable, no se sitúa sobre un objeto. Es o bien un color-superficie, o bien un color-atmósfera.

¿Qué es el color que cualifica un objeto? Forma parte de un estado de cosas actual: es tal objeto lo que es rojo. ¿Pero por qué a pesar de todo pertenece al cine, por qué es un tercer tipo de color? Por que es un color-movimiento. El color pertenece al cine bajo tres formas, existen tres tipos de imágenes-color en el cine: el color-superficie o los grandes alisados, el color-atmosférico o dominante, y el color-movimiento, es decir: enrojecer, palidecer, amarillear, etc. De modo que el color que cualifica un objeto sólo vale de hecho en el cine como color-movimiento. Y me parece que el propio color-movimiento, aún cuando no está expresado como tal, tiene como condiciones los dos grandes usos afectivos del color, a saber, el color-superficie y el color-atmósfera.

¿Y por qué eso potencializa un espacio? Tomen el espacio de la comedia musical. Está completamente potencializado por los grandes alisados. O bien un espacio-Godard, el garage en *Weekend*<sup>17</sup>, el rojo, el famoso rojo... ¿Por qué potencializa el espacio? Godard lo dice, pero también lo hubiera dicho un

<sup>15</sup> Jean-Luc Godard, *Le mépris*, 1963.

<sup>16</sup> Michelangelo Antonioni, *Deserto rosso*, 1964.

<sup>17</sup> Jean-Luc Godard, *Week end*, 1967.

tipo de la comedia musical, si hubiese sido muy inteligente. No sé quién le decía a Godard: «¡Oh, está lleno de sangre!». Y él decía: «No es sangre, pobre tonto, es rojo». ¿Qué quiere decir «no es sangre, es rojo»? Es una fórmula «a la Godard». ¿Qué pasa cuando un color es empleado como superficie o como atmósfera? El color opera una potencialización de espacio, es decir que él mismo es cualidad-potencia que vale por sí. ¿Qué hace entonces una cualidad-potencia? Absorbe estrictamente todo lo que puede absorber. ¿Qué le impide absorber todo? Es que no es el Todo. Mientras, habrá otra cualidad-potencia que por su parte absorberá todo lo que puede absorber. ¿Qué quiere decir Godard cuando dice «no es sangre, es rojo»? Quiere decir que, haciendo ese uso del color-superficie, del rojo, hará que el rojo absorba todo lo que puede absorber. Entre otras cosas, la sangre. No privilegien la sangre, que es todavía un estado de cosas y un objeto, por relación a la cualidad-potencia que llamamos lo rojo. De acuerdo, el rojo es la sangre, pero también otra cosa. Todo lo que el rojo pueda absorber tomará la carga afectiva de ese alisado, de esa imagen-alisado, de esa imagen-superficie.

¿Quién dijo esto de un modo maravilloso, y sin embargo comenzó con el blanco y negro? Agnès Varda. Agnès Varda no ha cesado de decir —y me parece que es muy, muy contundente— que no se trata de hacer lo que comúnmente llamamos un «uso simbólico del color». No se trata de decir que el rojo es símbolo de la sangre. No se trata de decir que el verde es el color de la esperanza, ¡no! ¡Que el verde como color-superficie absorba todo lo que pueda absorber! Y no lo sabemos de antemano. Lo sabremos de antemano si lo confrontamos a lo que puede absorber otro color, por ejemplo, el color complementario.

Y Agnès Varda comienza con su dualismo negro/blanco, puesto que para comprender algo hay que partir de los dualismos más simples. ¿Qué es lo que puede absorber el blanco? Ella produce blancos magníficos. A mi modo de ver, pertenece al film experimental. ¿En qué sentido? De seguro tenía su pequeña idea sobre lo que absorbe el blanco, pero forzosamente no sabía todo de antemano. Era necesario hacer el film para aprender sobre el poder de absorción del blanco, es decir, sobre su valor afectivo. ¿Y qué absorbe el blanco? ¿Quizás la luz? Sí, el blanco absorbe la luz. Como decía Goethe, el blanco es la alteración mínima de la luz<sup>18</sup>. ¿Qué otra cosa absorbe? El blanco de una sábana, por ejemplo. Somos devueltos a Sternberg. Pero Agnès Varda tiene otro punto de vista sobre la sábana. Es la sábana blanqueada por el trabajo

<sup>18</sup> Cf. J. W. Goethe, *Teoría de los colores*, Aguilar, Madrid, 1974.

de las mujeres. Y el trabajo de las mujeres implica mucho tiempo y muchas operaciones dedicadas mal o bien a blanquear. En su admirable primer film<sup>19</sup> el blanco absorbe la luz, sí, pero también absorbe el trabajo de las mujeres o —no exageremos— un aspecto del trabajo de las mujeres. No hay que creer que todo es juventud y belleza, el trabajo de las mujeres es duro. Lavar una sábana es duro... siempre más blanco, siempre un blanco más blanco... ¿Y qué más absorbe? Absorbe la luz, absorbe un aspecto del trabajo femenino, y ¿por qué no absorbería la muerte? Pero la muerte es demasiado general, puesto que estamos en medio de afectos que son esencias singulares. ¿Qué muerte? ¿Es que hay una muerte blanca? Hay un trabajo blanco, el trabajo de las mujeres, pero ¿hay una muerte blanca? Sí, según Agnès Varda. La muerte blanca es la muerte que consiste en disolverse en la luz. ¡Vaya, el vampiro tiene una muerte blanca! Tiene una vida negra pero una muerte blanca, ¿no? El blanco como alisado será una superficie diabólica.

Bueno, he aquí que el blanco absorberá todo lo que puede absorber. Es como la astucia de Godard en un film que ya no recuerdo. Representa a alguien que pinta un muro en azul, vasto alisado. Sobre el muro hay un pequeño cuadro, y el pintor pintarrajea el cuadro con el muro. Ya no recuerdo en qué film está, pero es típico: vuestro color-superficie absorberá todo lo que puede absorber, más allá de que el color-superficie en contraste, el color complementario u otro color-superficie, vaya a realizar el mismo trabajo. En el primer film de Agnès Varda, el negro absorberá todo lo que puede absorber: será el trabajo de los hombres, será la noche, etcétera, etcétera... y será una muerte negra. Así pues, no se trata simplemente de contrastes.

Se puede refinar el análisis al infinito, pero es en este sentido que la imagen-color posee, cuando es color-superficie y cuando es color-atmósfera, esta función absorbente que va a constituir un espacio cualquiera a partir de un espacio real, a partir de un espacio cualificado. Tanto el espacio de Antonioni en *El desierto rojo*, como el espacio de Godard en todo tipo de filmes, son típicamente espacios cualesquiera que serán extraídos del espacio cualificado, entre otras cosas, mediante este empleo de la imagen-color.

Quisiera terminar muy rápido para que me digan vuestro parecer sobre todo esto. Tengan paciencia. Me pregunto si existe aún otro medio. Hemos visto un primer medio para potencializar el espacio o para constituir el espacio cualquiera, que sería la sombra. Un segundo medio que es el color, cuando se trata del color-superficie o del color-atmósfera. Tercer medio, y es ciertamente

<sup>19</sup> Agnès Varda, *La pointe courte*, 1954.

el más misterioso. Es como una especie de constitución directa de un espacio cualquiera. Podría implicar sombras y color, lo veremos, pero es como una especie de espacio vacío. Basta con vaciar un espacio para obtenerlo. Hay una especie de magia... ¿Qué? ¿Quién me llama?

Intervención: (*Inaudible*)

Deleuze: Sólo puedo anunciar lo que viene. Puedo decir formalmente que una definición de la cualidad-potencia no es posible como concepto filosófico independientemente del cine. La próxima vez me apoyaré sobre filósofos. Segunda pregunta: ¿puede la cualidad-potencia ser definida independientemente del espacio cualquiera o independientemente de su indiferencia respecto a toda coordenada espacio-temporal? Mi respuesta sería que no. Veo lo que te preocupa: ¿Kant podía hacerlo? Evidentemente, no. Kant jamás hubiera podido, puesto que para él toda sensación, toda afección, estaba subordinada al espacio-tiempo.

Bueno, termino rápido este tercer punto. Aún si intervienen secundariamente algunos colores, aún si intervienen secundariamente algunas sombras, ¿cómo constituir los espacios vacíos directos? Son cosas que pasan actualmente.

Me parece que un logro muy curioso en este sentido, un camino, es la escuela alemana. ¿Qué cosa sorprendente ha logrado la escuela alemana actual? Las imágenes-ciudades. Que son al mismo tiempo imágenes-desierto. La ciudad-desierto. Es preciso que sea una ciudad -lo cual remitiría a un espacio cualificado—, pero extrañamente en tanto ciudad es un desierto. ¿Quiénes lograron esto? A mi modo de ver, muy frecuentemente Fassbinder. Daniel Schmid en *La sombra de los ángeles*<sup>20</sup> hizo un muy bello espacio ciudad-desierto. Y alguien para quien esto es secundario, pero justamente por eso lo cito —ya van a ver por qué—: Wenders. Las ciudades pueden estar superpobladas, pero son desiertos. La ciudad-desierto del cine alemán actual me parece muy, muy curiosa. ¿Por qué añadido a Wenders? Porque todos ellos tienen algo en común que reivindican constantemente. Vemos bien la relación con el terror, pero no es cine de terror. Para ellos el cine de terror no tiene ningún interés... En fin, se trata de algo que quizás estiman más profundo... se trata, como ellos dicen, de un cine del miedo. El afecto fundamental ligado a estos espacios

<sup>20</sup> Daniel Schmidt, *Schatten der Engel*, 1982.

vacíos o vaciados es el miedo. Tenemos declaraciones constantes de Wenders al respecto. No quiere decir que él tenga miedo. Se trata del afecto del miedo en tanto puede ser superado, combatido, o podemos ser vencidos por él. El miedo es allí lo que deviene afecto. Y el problema es con qué se combina, qué esencia singular va a formar. Ese sería mi primer ejemplo.

Segundo ejemplo que cito, pero que no conozco en absoluto, por tanto lo cito para tenerlo en cuenta, quedaría en ustedes verificarlo. Es que apenas lo conozco por los textos bastante cortos de Narboni a propósito de Straub<sup>21</sup>. Se trata de lo que Narboni llama los «espacios huecos» o los «espacios vacíos o vaciados» en Straub que, si no me equivoco, de acuerdo a lo que leí en esos artículos, son espacios exteriores, decorados naturales. Remito a esto a aquellos que conocen los filmes de Straub.

Tercera aproximación, y quisiera limitarme a esto, luego estaría en ustedes tomar el relevo en todos estos aspectos. Es algo que me impresiona mucho, que conozco un poco mejor y que creo sentir un poco mejor. Se trata del papel particular que han tomado en el cine moderno, sobre todo con la *nouvelle vague*, los apartamentos no terminados. Casi habría que hacer de ellos un concepto cinematográfico. Pienso que en el cine canadiense también hay ciertamente cosas extrañas sobre esto. Apartamentos no terminados que tienden a arrancar un espacio cualquiera al espacio real, al espacio de las conexiones reales. ¿Qué son entonces los apartamentos no terminados? Vuelvo a citar a Godard porque los interpretó de manera genial. ¿Comprenden lo que implican? Son verdaderamente esencias de formación de espacios cualesquiera, puesto que en un apartamento no terminado los actores van a tener disposiciones, posibilidades y afectos de un tipo muy particular. El apartamento no terminado no es en absoluto un truco de decorado. En principio permite ángulos, tomas y movimientos muy particulares. Piensen por ejemplo en un actor de Godard que se encuentra frente a una puerta no terminada. La puerta está ahí pero no hay nada en medio. En mi recuerdo, es una gran escena de *El desprecio*. A veces abre la puerta como si estuviera completa, a veces pasa a través sin abrirla, a veces abre y pasa a través, etc. Existen todas las posibilidades, todas las potencialidades. Un apartamento no terminado es un espacio potencializado al máximo. Y no solamente desde el punto de vista del exterior, a saber, de los acontecimientos que pueden sobrevenir allí —pues cualquier cosa puede entrar en un apartamento no terminado—, sino también desde el punto de vista de «el interior» —entre comillas—. Es decir,

<sup>21</sup> Jean Narboni, «Le plan straubien», en *Cahiers du Cinéma*, nro. 275 y 305.

de los afectos que van a jugarse. Una de las escenas de pareja de *El desprecio* es una larga escena que se produce en un apartamento no terminado.

Creo que esto es muy, muy importante como constitución de un espacio cualquiera, una vez dicho que -y se los señalo entre paréntesis, es obvio- al menos dos métodos pueden conciliarse muy fácilmente. A saber, el apartamento no terminado y el color-superficie, el color-gran alisado. Es incluso lo que hace Godard la mayor parte del tiempo. Hay muchos otros tipos que lo han intentado, pero a mi modo de ver es Godard quien ha extraído la mayor potencialización del apartamento no terminado, tanto desde el punto de vista de los acontecimientos como desde el punto de vista de los afectos. En *Pierrot, el loco*<sup>22</sup> también hay lugares indeterminados, especies de apartamentos no terminados...

Para aquellos que se interesan en este punto, quisiera comparar con un tipo de apartamento que también me interesa mucho y que no es absoluto del tipo apartamento no terminado o en construcción de Godard. Son los apartamentos de Resnais. Son muy curiosos, también, en el camino hacia la constitución del espacio cualquiera. Tomo un solo caso, piensen por ejemplo en el apartamento giratorio de *Muriel*<sup>23</sup>. Allí también hay algo con el decorado que es fundamental para la puesta en escena. Ustedes recuerdan, la protagonista era una especie de anticuaria que tiene un apartamento donde los muebles cambian de pieza, desaparecen, aparecen... Es muy importante. No es lo mismo que un apartamento no terminado. Habría que encontrar un adjetivo para calificar ese apartamento de *Muriel* que tiene tanta importancia.

Ven entonces la aproximación a los espacios cualesquiera, es decir a las potencializaciones de espacio: en primer lugar, las sombras, luego los colores-superficies y los colores-atmósferas, luego los espacios cualesquiera directos. En los tres casos tienen la exposición de una o varias cualidades-potencias por sí mismas.

Sin ninguna duda, quién produjo esta idea de espacios cualesquiera, quien impuso esta noción, fue Pascal Auger. Y lo que te dio esta idea era precisamente el cine independiente, la tomabas del cine independiente, ¿es así, Auger?

Pascal Auger: (*Inaudible*)

<sup>22</sup> Jean-Luc Godard, *Pierrot, le fou*, 1965.

<sup>23</sup> Alain Resnais, *Muriel*, 1963.

Deleuze: Era Michael Snow, ¿no? Les leo un resumen, es muy rápido. El film se llama *Longitud de onda*<sup>24</sup>. Es la exploración continua de una habitación, un atelier todo a lo largo, espacio en el que llegan a inscribirse los acontecimientos fortuitos del mundo exterior, en tanto que el zoom permite ver las ventanas y la calle. Es decir, la cámara parte dentro de la habitación cerrada desde el muro opuesto al muro de las ventanas que da a la calle y el film va a durar lo que dura el zoom. Y se detendrá cuando la cámara haya llegado al muro opuesto, el muro de las ventanas donde apuntará a un grabado que representa agua. El film se acabará con esta imagen del agua. La cámara habrá atravesado todo ese espacio, potencializándolo, como resultado de su avance y del zoom. (...) Filmada de día o de noche, sobre películas diferentes que producen modificaciones de color –ahí tienen esa utilización del color, color-atmósfera o color-alisado, pero no es lo esencial-, con filtros e incluso ocasionalmente en negativo, el espacio de la pieza es reducido progresivamente a medida que el zoom nos aproxima desde el muro del fondo hacia una foto de una ola que está allí colgada. Y el autor del resumen, que es Sitney, dice: Es la historia de la disminución progresiva de una pura potencialidad. Esta intuición del espacio e, implícitamente, del cine como potencialidad es un axioma del film estructural. Continúa el resumen: Por tanto la pieza es el lugar del puro posible –es decir de la potencialidad–. En oposición a eso intervienen una serie de acontecimientos cuya realidad está señalada a través de la sustitución por un simple sonido sincrónico. Hay progresión e interrelación de esos acontecimientos. A medida que la cámara avanza hacia el muro opuesto, ¿ven? Un resplandor aparece en la habitación. Bueno, es un pequeño acontecimiento. Dos muchachitas escuchan la radio. Es todavía el comienzo, el alba del film, los acontecimientos aparecen dispersos. A mitad del film escuchamos a un hombre subir las escaleras y desmoronarse en el suelo –no lo vemos, la visión está fuera de campo; el sonido está dentro del campo–, pero el zoom ya llegó a la mitad de la habitación y sólo entrevemos el cuerpo, la imagen lo dejafuera de campo. Un acontecimiento sucede en una habitación no terminada, no amueblada. Acaba de verse un resplandor, y luego llega un tipo, se desploma... Más tarde, en el crepúsculo del film, una de las niñas de la radio vuelve, se dirige hacia el teléfono que, instalado sobre el muro del fondo, está pues dentro del campo. La cámara avanzó pero aún no alcanzó el muro del fondo. Hay un teléfono sobre el muro. Y en un momento de tensión dramática, inhabitual en el cine de vanguardia, llama aun hombre, Richard, para decirle que hay un cadáver en la habitación. Insiste en que no parece borracho sirio muerto y

<sup>24</sup> Michael Snow, *Wavelength*, 1967.



*cita a ese Richard abajo. Sale. El llamado telefónico transforma los acontecimientos precedentes en relato. Si el film se hubiera detenido ahí, la presencia de esta fuerte imagen de la muerte hubiera agotado toda la energía potencial acumulada antes, pero Snow adopta una decisión más profunda: vemos un eco visual, un fantasma... Eso me interesa mucho. No es lo esencial, de acuerdo, pero del mismo modo que había color para potencializar el espacio, aquí hay sombra y fantasma. Vemos como eco visual un fantasma en sobreimpresión negativa de la niña que hace el llamado telefónico, y el zoom continúa mientras el sonido se hace más penetrante, hasta la imagen final del mar inmóvil, clavada sobre el muro*<sup>25</sup>. Cuando la cámara llega al final de su trayecto, ¿ven?

A pesar de la diferencia de estilos, les decía que me parece una estructura muy análoga a la de *Agatha* de Marguerite Duras<sup>26</sup>. ¿De qué se trata allí? También se trata del típico caso de un espacio vacío, de un espacio potencializado. La cámara va a partir de un extremo y va a tender hacia la ventana. ¿Y qué hay más allá de la ventana? Ya no es un grabado sobre el muro que representa el agua, sino que es el verdadero mar, la playa y el mar. La cámara atravesará ese espacio vacío, y durante el tiempo en que efectúa toda esta potencialización de espacio, es decir toda esta constitución de un espacio cualquiera, tenemos la imagen-sonido que cuenta ese relato de amor incestuoso... Y todo se terminará. Todo comenzó, si ustedes quieren, después de la historia, puesto que ella es remitida al pasado. Y cuando uno se vea como precipitado sobre la playa y el mar, será lo anterior a toda historia, es decir lo que llamábamos precedentemente el «paisaje de antes de los hombres». Se irá desde después de los hombres hacia antes de los hombres únicamente en provecho de esta avanzada y esta travesía por un espacio potencializado.

Diría entonces que aquí tenemos nuestro segundo aspecto de la imagen-afección. Faltaría detallarlo, pero quisiera concluir hoy porque el tiempo apremia.

Hemos visto la imagen-afección en una primera presentación. Era el primer plano o el rostro, con todas sus variedades. Digo todas sus variedades porque había varios polos del rostro, porque además hemos visto que el rostro podía no ser un rostro —podía ser una parte del cuerpo o un objeto o un afecto-objeto, etc.—. Esta primera gran dimensión de la imagen-afección era la cualidad-potencia en tanto expresada, a diferencia de la cualidad-potencia en tanto actualizada en un espacio determinado.

<sup>25</sup> P. A. Sitney, «Le film structurel», en *Cinéma, théorie, lectures*, op. cit.

<sup>26</sup> Marguerite Duras, *Agatha et les lectures illimitées*, 1981.

Luego, segunda dimensión de la imagen-afección. Era la cualidad-potencia en tanto expuesta en un espacio cualquiera, siempre por oposición a su actualización en un espacio determinado. En tanto expuesta en un espacio cualquiera, estaba a cargo de construir las imágenes del espacio cualquiera, sea gracias a sombras, sea a través del tratamiento del color-color-superficie o color-atmósfera —, sea a través de una potencialización directa de los espacios vacíos.

Terminé entonces con la imagen-afección. Me gustaría mucho, si así lo desean, que reflexionen para la semana próxima y que comencemos con lo que ustedes agregarían -a riesgo de que eso implique hacer retoques-. Continuaríamos después.

## Parte 5

# LA IMAGEN-ACCIÓN

## XVII. De la afección a la acción. Maine de Biran y Peirce.

9 de Marzo de 1982

Me gustaría saber si, en acuerdo con mis deseos más profundos, algunos de ustedes tienen algo que añadir o incluso que modificar sobre la última vez. ¿Recuerdan? Tengo el sentimiento de que pasamos al lado de todo tipo de cosas que implican reajustes.

Intervención: *(Inaudible, sobre la secuencia de color en Ivan el terrible<sup>1</sup>, con los pasajes que se dan en el film entre el blanco y negro, y el color).*

Deleuze: Es muy interesante. También tienen los escritos sobre los espacios de Jean-Marie Staub<sup>2</sup>. Para alguien que no lia visto sus filmes, como yo... ¿cuáles son los filmes en que aparecen esos espacios vacíos?

Intervención: En *Moisés y Aaron*<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Sergei M. Eisenstein, *Ivan Grozny*, 1944.

<sup>2</sup> Cf. Jean Narboni, «Le plan straubien», en *Cahiers du cinéma*, nros. 275 y 305.

<sup>3</sup> Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, *Moses und Aron*, 1974.

Deleuze: ¿En *Moisés y Aaron* está eso? Bueno... Para los que gustan del terror, les cuento que a la medianoche dan *La máscara del demonio*<sup>4</sup>, un film muy bello de Bava... No sé en qué cine. Cuando la última vez hablé de *Longitud de onda*<sup>5</sup> en relación a Snow, me decías que *Región central*<sup>6</sup> se construye de la misma manera... Creo que van a proyectarla en Beaubourg la semana próxima. ¿Nadie tiene nada que añadir?

Intervención: Sobre el cine de Wenders, sobre el espacio vacío y el espacio vaciado, dijiste que era cine de miedo. Efectivamente, él ha evocado este miedo, pero quizá haya algo más extraño en Wenders concerniente a un aspecto del rostro. Hay algo de anestésico al nivel del régimen del afecto. Por ejemplo, en Wenders los personajes fríos, que son indiferentes, tienen una especie de frialdad anestesiada, una especie de separación, de distancia. Supone una dimensión de anestesia al nivel de los afectos. Hay otra dimensión de afasia. Como si el régimen de los afectos estuviera atrapado en esta doble dimensión, a la vez una anestesia que se manifiesta a través de la frialdad, la indiferencia, el hielo, y por otro lado la afasia. Hay como una suerte de discurso silencioso de lo nunca dicho justamente a través de todo lo que experimentan. Al mismo tiempo, muestra una pequeña ruptura con la afasia. Por ejemplo, la angustia del guardián es que el otro pueda desbaratar el desfile. Pero la afasia permanece y la anestesia continúa.

Deleuze: Sí, diría que ese régimen de afecto que describes de una manera tan interesante implica que ya no se trata de imágenes-afecciones y que pasamos a otro tipo de régimen. Por mi parte, me gustaría hallar la cuestión que se acaba de plantear precisamente al nivel de otro tipo de imagen. En efecto, otro tipo de imagen puede comprender elementos afectivos, pero cuando se produce lo que llamas «anestesia», ¿no se trata ya de elementos relacionados a otro tipo de imagen diferente de la imagen-afección? En fin, retengo eso, pues creo que volveremos a encontrarlo.

Bueno, ven entonces que hemos estudiado la imagen-percepción, con la posibilidad de añadir todo tipo de cosas. También estudiamos la imagen-afección, y estábamos satisfechos por haber liberado la noción de «afecto»

<sup>4</sup> Mario Bava, *La maschera del demonio*, 1960.

<sup>5</sup> Michael Snow, *Wavelength*, 1967.

<sup>6</sup> Michael Snow, *The central region*, 1970.

o de «cualidad-potencia» -la última vez intenté decir en qué consistía esta equivalencia—. Finalmente, si resumo en algunas palabras nuestro análisis de la imagen-afección, diría que es la cualidad-potencia expresada por un rostro o un primer plano, o la cualidad-potencia expuesta o exhibida en un espacio cualquiera. De modo que el tercer tipo de imagen-movimiento que comenzamos hoy —pero que quizá no vamos a comenzar enteramente, van a ver por qué—, la imagen-acción, está como servida en bandeja. ¿No tienen los afectos, o si ustedes prefieren, las cualidades-potencias, aún otro nivel que el de ser expuestas en un espacio cualquiera o el de estar expresadas en un primer plano? Sí, evidentemente. Decimos de inmediato que tienen un tercer nivel. Y ese tercer nivel es el nivel más corriente, incluso el más ordinario. Es muy raro que las cualidades-potencias se exhiban en un espacio cualquiera, es bastante raro que se expresen en un primer plano o en un rostro. ¿Cuál es su estado normal? Se actualizan en un estado de cosas. ¿Qué es un estado de cosas? Es el conjunto de las conexiones reales entre objeto y persona, entre objeto y sujeto. Cuando digo «esta mesa es blanca» considero la cualidad «blanca» como actualizada en un estado de cosas.

Busquemos, entonces, un ejemplo que nos convenga. Retomo un caso que ya había citado. Cuando Ivens titula un film *La lluvia*<sup>7</sup>, se trata de la lluvia filmada desde todos los puntos de vista en un espacio cualquiera, lluvia que ni siquiera está aquí y ahora. Es un espacio cualquiera y, sin embargo, no se trata del concepto de lluvia, es una lluvia singular. Más aún, no es una idea general de lluvia. Para emplear el vocabulario de la última vez, se trata de la conjunción virtual de todas las lluvias singulares.

Saltemos a otra imagen. Un día lluvioso en la Italia del norte y el vagabundeo del personaje bajo esta lluvia italiana. Todo el mundo conoce estas célebres imágenes de Antonioni. Tenemos la impresión de que esta lluvia nunca ha comenzado y nunca acabará. Eso no quita que sea una imagen completamente diferente de la imagen de Ivens. Esta vez el afecto «lluvia» no está relacionado con un espacio cualquiera, sino con un espacio-tiempo determinado, con un estado de cosas determinado: ese día llueve. Tengo la impresión de que esa lluvia no se detendrá, pero eso no impide que esta vez el afecto, la cualidad-potencia, lo lluvioso, esté actualizado en un estado de cosas.

Bueno, esto no es complicado, es simple. Digo que debe interesarnos porque cuando las cualidades-potencias son consideradas como actualizadas

<sup>7</sup> Joris Ivens, *Regen*, 1929.

en un espacio-tiempo determinado, en un estado de cosas individuado, comienza la imagen-acción. De allí que la última vez, desde el punto de vista terminológico y para no confundir, distinguía la singularidad de un afecto y la individuación de un estado de cosas. La singularidad de un afecto es *ese* blanco, *ese* amarillo. La individuación de un estado de cosas es la mesa en la cual *ese* blanco se actualiza. No es en absoluto lo mismo. Por tanto, si es verdad que la imagen-acción comienza a partir del momento en que las cualidades-potencias son actualizadas en un estado de cosas individuado, en un espacio-tiempo determinado, ahora nos vemos como forzados a pasar a un examen de la imagen-acción.

Y esta es no la última, sino la primera definición de la imagen-acción, aquella de la cual partimos: las cualidades-potencias son actualizadas en un estado de cosas individuado, en un espacio-tiempo determinado. ¿Qué podemos extraer de allí? Por un lado, me parece que estamos un poco atrás en esta historia de las cualidades-potencias o del afecto puro. Vemos en qué región funciona, pero estoy insatisfecho porque aún no hemos dado un estatuto bastante preciso. Por otro lado, ya nos hemos precipitado en la imagen-acción, vimos dónde comenzaba. Pero aún no tenemos ninguna directriz.

Yo tenía mucho miedo de aplicar la filosofía al cine. Para salir adelante en esta transición hacia la imagen-acción vamos a hacer lo contrario. Hoy quería comenzar por un intermedio que exige toda vuestra paciencia y que consiste en ver si en el lugar en el que estamos no existen filósofos con algo para decirnos. ¿Sobre qué? Espero una especie de posibilidad de clasificar mejor los polos eventuales de la imagen-acción. Aquello por lo que voy a comenzar hoy es como un intermedio entre las imágenes-afección y las imágenes-acción.

Voy a hablar de dos filósofos que me parecen muy curiosos. Tienen en común que no son leídos. Uno no se lee más y se lo considera como ya pasado. El otro no es leído porque no es muy conocido en Francia. Al mismo tiempo son tipos maravillosos... porque encuentran cosas.

Todos los filósofos saben muy bien lo que quiere decir encontrar algo, inventar algo en filosofía. Lo dijeron todos, no está ligado a una doctrina: cuando hacen filosofía, el primer acto de invención ocurre cuando llegan a hacer nuevos recortes. Es así. Quiero decir, es así de Platón a Bergson. Todos dicen que si hacen filosofía, están inventando o ya inventaron un concepto cuando, por razones cualesquiera, son capaces de enunciar, de agrupar cosas que de ordinario se separan y de separar cosas que de ordinario se agrupan. Es decir, descubren nuevas articulaciones.

En un texto célebre del *Fedro*, Platón explica de ese modo que el filósofo sólo se compara con el cocinero<sup>8</sup>. El cocinero descubre las articulaciones de lo real. Y el primer descubrimiento de las articulaciones de lo real es que nunca ocurren allí. Hay animales cuyas articulaciones son visibles, otros cuyas articulaciones son secretas. Lo sabe cualquier persona que haya trozado un animal. Por ejemplo, el pollo es un animal ridículo porque sus articulaciones son visibles y comunes. El pato es un animal superior puesto que sus articulaciones son tan profundamente secretas, están distribuidas de manera tan paradójica, que hallar la juntura del hueso se vuelve una especie de inventiva. Seguramente existen animales mucho mejores que los patos... Ahora bien, el filósofo hace eso, recorta lo real. Y el primer acto del recorte de lo real va a llevarlo a decir: «No, ustedes piensan que tal cosa parece tal otra, pero para nada, eso no va junto». Y redistribuye. Esta metáfora del cocinero la encuentran retomada muchos siglos después por Bergson, quien dice que «hacer filosofía es recortar lo real»<sup>9</sup>. Y sólo se puede recortar lo real si se han descubierto las articulaciones. Y las articulaciones de lo real, las líneas de articulación, jamás están dadas: ¿qué va con qué?

Voy a hablar entonces de dos filósofos. Necesito vuestra paciencia porque hace falta recorrer un camino para decirles por qué hablo de ellos. Uno se llama Maine de Biran. Vivió de 1766 a 1824 -lo escribo para que tengan idea—. Es un autor que atestó durante mucho tiempo los manuales de filosofía en Francia, luego cayó en una especie de olvido y ya no se lee mucho. Es muy difícil encontrar un libro suyo. Al mismo tiempo es prodigioso, formidable, sorprendente. El otro de quien quisiera hablarles es un inglés, que es muy conocido en Inglaterra, pero muy poco en Francia. Se llama Peirce. Publicó muy poco durante su vida, de 1839 a 1914. Es importante porque es el fundador de una disciplina que estaba llamada a desarrollarse y tener consecuencias inmensas sobre todo el pensamiento actual. A saber, inventa lo que llama la «semiótica». Escribe mucho y publica muy poco. Después de su muerte los ingleses reúnen una edición en aproximadamente 7 u 8 volúmenes. En Francia disponemos de pocas cosas, pero existe un excelente libro, *Écrits sur le signe*, hecho por alguien que indudablemente consagró a esto todo su trabajo, Gérard Deladalle<sup>10</sup>. Es una especie de «fragmentos escogidos» pero muy bien hecho, muy inteligente.

<sup>8</sup> Platón, *Fedro o de la belleza*, Aguilar, Bs. As., 1953, 265 E.

<sup>9</sup> Cf. Henri Bergson, *La evolución creadora*, op. cit., p. 167.

<sup>10</sup> Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe* (traducción y comentarios de Gérard Deladalle), Seuil, Paris, 1978.



Comencemos con Maine de Biran. ¿Por qué es célebre en todos los manuales? Fue célebre por una operación en apariencia muy simple, que consistió en decir que finalmente hay que comprender el *cogito* de Descartes, el «yo pienso», como un «yo quiero». Se trataba entonces de una especie de filosofía de la voluntad que se situaba de una manera diferente a aquella de la filosofía clásica que era ante todo una filosofía del entendimiento. En otros términos, es en la experiencia de la voluntad que se constituye el yo y que se descubre la conciencia. Deslizamiento de un «yo pienso» hacia un «yo quiero».

Maine de Biran es un personaje muy fascinante. Es sin duda el primer filósofo —en fin, 110 sé— en haber tenido una especie de diario íntimo sobre sus propios estados. Es cierto que sufría de un mal. El mal de Maine de Biran era a la vez una ausencia radical de voluntad y una muy fuerte hipocondría. Y he aquí que este filósofo, que era un hombre tímido, al que le costaba querer cualquier cosa, dice que el hecho primitivo del pensamiento, o más bien de la conciencia, es un «yo quiero» y no un «yo pienso».

¿Qué es lo que llama el «yo quiero»? Porque si saben un poco de filosofía, saben que hay otros filósofos que hicieron una filosofía de la voluntad. Pero no como Maine de Biran. Llama «yo quiero» a una relación, no a un término. Me parece ya muy interesante. Y dirá justamente que el error de Descartes es haber concebido el «yo pienso» como una sustancia —«yo soy una cosa pensante», mientras que hacía falta concebirlo como una relación, y como aquella relación que implica al «yo quiero». ¿Pero qué relación implica al «yo quiero»? La relación de una fuerza y una resistencia. En otros términos, el «yo quiero» se experimenta en la experiencia o el sentimiento del esfuerzo. El esfuerzo es la correlación de una fuerza con una resistencia

¿Qué quiere decir esto? ¿Quiere decir que yo quiero tal cosa e inevitablemente la realidad se me resiste? ¿Quiere decir, por ejemplo, que la mesa me resiste? (*golpea la mesa*). No, no quiere decir eso. Maine de Biran no quiere hablar de la resistencia de las cosas. ¿Por qué? Porque la resistencia de las cosas es segunda. Una cosa sólo se me resiste en la medida en que yo me propongo un fin. En ese momento sí puedo decir que el mundo se me resiste. Pero Maine de Biran consideró y pretendió extraer en su «yo quiero» una especie de fenómeno del querer completamente independiente de un fin particular. Está a la búsqueda de una especie de «yo quiero» puro. Y si el «yo quiero» puro es la relación de una fuerza con una resistencia, no puede tratarse de la resistencia de algo a mi voluntad, puesto que algo sólo resiste a mi voluntad en la medida en que mi voluntad se propone ya un fin particular. Por tanto, no es eso lo que quiere decir.

En efecto, lo que extrae como hecho primitivo de la conciencia es la relación entre esfuerzo o fuerza y resistencia. ¿Resistencia de qué? Resistencia puramente muscular. Es aquí donde encontramos los abismos de un hipocóndriaco: «Yo quiero elevar el brazo». Ven que es un ejemplo puro, abstracto, independiente de cualquier fin. Podemos imaginar a Maine de Biran pensando que quiere elevar el brazo y sintiendo que es una tarea infinita. «¡Ah, qué fatigante!». La relación que está despejando es la de esta fuerza, que llama «hiperorgánica», con la resistencia o inercia muscular. Es esta relación la que, según él, constituye el esfuerzo voluntario, es decir, la nueva forma del «yo pienso». Ven que el esfuerzo, el sentimiento del esfuerzo, es decir esta nueva forma del «yo pienso», está constituida por dos términos en presuposición recíproca —y él insiste sobre esto—: la fuerza hiperorgánica que se ejerce sobre el músculo y el músculo que resiste, que opone su inercia.

¡Aceptenlo! No se pregunten si están de acuerdo o no. ¡Déjense llevar! Es muy curioso y muy nuevo como manera de pensar. Una vez más, es muy importante desde el punto de vista de la lógica: está diciendo que el hecho primitivo es una relación. ¡No busquen el hecho primitivo en un término! Esto invierte muchas cosas de la filosofía del siglo XVII, que permanecía atada a la noción de sustancia. No es que se equivocaban, no busco saber quién se equivoca y quién tiene razón. Intento desprender significaciones. Hasta donde conozco, Maine de Biran es el primero en decir: «No, no, si buscan un hecho primitivo a la Descartes no lo encontrarán en una sustancia, lo encontrarán en una relación».

Ahora bien, ¿qué otra novedad hay? Hay mucho de novedoso, si comprenden esta experiencia del esfuerzo, fuerza hiperorgánica-inercia muscular. Hay entonces dos términos en presuposición recíproca, y ese será el hecho de la conciencia, lo que él llamará el «hecho primitivo». El hecho primitivo es una relación. ¡Ven lo que cambia! Y puede ser que si lo piensan, no les sorprenda que Maine de Biran haya tenido una especie de recuperación bastante reciente por intermedio de la fenomenología francesa. Especialmente Merleau-Ponty, al final de su vida, hacía un curioso retorno a Maine de Biran e hizo cursos muy interesantes sobre él. ¿Qué podía interesarle a un fenomenólogo en esta historia de Maine de Biran? Que el *cogito*, el «yo pienso», era directamente relacionado al cuerpo. Y eso era muy importante en relación con la filosofía del siglo XVII. Había allí fundamentalmente una relación del querer con el cuerpo, de la fuerza con la resistencia. En efecto, prefiguraba las exigencias de una fenomenología concreta.

Por el momento, únicamente retengo esto: Maine de Biran no cesa de decirnos que en este hecho primitivo del yo y de la conciencia no hay, como

lo creía Descartes, una sustancia, sino que de hecho hay dos términos en relación. Hay dos. ¿Cómo llamarle? Busquemos una palabra... Puede decirse que es el dominio de la segundidad. En efecto, ese término un poco extraño es creado por Peirce, un gran amante de las palabras nuevas, para designar una categoría especial, a propósito de la cual reivindica justamente a Maine de Biran. La segundidad es la categoría de todos los conjuntos, de todos los seres, de todas las cosas, de todos los fenómenos, en los cuales pueden y deben distinguirse dos términos en relación. Y Peirce dirá que Maine de Biran dijo algo muy profundo. A saber, que la experiencia de lo real implicaba esa segundidad, es decir, esa relación fuerza-resistencia. Es curioso, puesto que los ingleses muy raramente leen a los franceses. ¿Por qué azar cayó Peirce sobre Maine de Biran?

Pero en fin, volvamos a Maine de Biran. Ven entonces esta relación de dos términos que señala el surgimiento del yo o de la conciencia de sí. ¿Pero qué había antes? A fin de cuentas, esto no comienza así. El yo o la conciencia de sí es ya un estado muy evolucionado del mundo. Y bien, sí, antes había algo. Y en un libro con un título espléndido, *Memoria sobre la descomposición del pensamiento* —«descomposición» no quiere decir descomposición física, sino descomposición lógica, pero a pesar de todo el título es bueno—, Maine de Biran va a explicar qué es lo que había antes de su hecho primitivo, antes de la relación de dos términos, antes de la experiencia del esfuerzo, es decir, antes del descubrimiento del yo bajo la forma de dos términos en presuposición recíproca -resistencia-fuerza, fuerza-resistencia—.

¿Qué había antes? La sensación o la afección, dice. Ya no es en absoluto el dominio de la voluntad. Y su pregunta es en qué consiste la sensación o la afección. Nos dice que la sensación o la afección posee dos aspectos; toda afección, toda sensación, posee siempre estos dos aspectos en proporción más o menos variable: un aspecto pasivo y un aspecto motor. Prestemos de inmediato atención al término «motor». Estamos antes del hecho primitivo de dos términos, por tanto no se trata de una motricidad voluntaria. Quiere decir evidentemente que toda sensación o afección posee un aspecto pasivo y otro motor involuntario, en el sentido de la motricidad involuntaria.

Y va a intentar mostrarlo para cada órgano de los sentidos. Hay afecciones pasivas del tacto: «Es duro» (*golpea la mesa*). Pero al mismo tiempo la mano animó el movimiento. Es evidente que en las sensaciones táctiles, en las afecciones táctiles, pueden distinguir la motricidad involuntaria y las afecciones pasivas. Para el ojo lo mismo. Una afección pasiva del ojo será por ejemplo una luz. Ven que no es cuestión de percepción, se trata realmente

de una afección luminosa. ¿Adivinan por qué? Porque la percepción deriva y depende del hecho primitivo de la conciencia. Aquí son sensaciones puras, sensaciones luminosas. Y parece también que hay una motricidad involuntaria del ojo. El ojo se mueve, gira, si lo iluminan observa o huye de la luz... En resumen, hay toda una motricidad involuntaria del ojo. Luego considera las sensaciones del olfato. A primera vista el olfato parece más complicado porque vemos fácilmente las afecciones pasivas pero la movilidad no es muy grande, la nariz no se mueve tanto, no es como el ojo. Es cierto que hay animales cuya nariz se mueve, pero no mucho... De todas maneras no necesita esto porque tiene una gran idea. Forma parte de un nuevo recorte de las cosas y está firmado Maine de Biran. Dice que no estamos obligados a hallar en el propio órgano la movilidad involuntaria que corresponde a un órgano de los sentidos. ¿Cuál es la verdadera motricidad involuntaria que corresponde al olfato? La respiración. No sé por qué esta idea alegra tanto... Tengo la impresión de que se sostiene... Es como cuando leemos una novela y decimos: «Sí, allí no lo arruinó». En efecto, cuando experimento una afección de olor, la siento y después me pongo a... (*olfatea*)... es con toda mi respiración que intento aislarla... Un último esfuerzo, el oído. El gusto más o menos va, se lo puede encontrar, pero ¿el oído? La oreja no se mueve mucho. Aquí también tiene una gran idea. ¿Cuál es la motricidad involuntaria que responde a las afecciones pasivas del oído? Es el grito que yo doy... No yo, pues no hay yo... Es el grito que da el propio animal. La verdadera motricidad involuntaria a la cual corresponden las afecciones pasivas de la audición es el grito que da el propio animal. Los gritos que doy son como autoafecciones.

De modo que en cada caso de afección va a mostrar tanto el aspecto pasivo como el aspecto de motricidad involuntaria. Esto le permite resolver un problema. Voy a intentar ir más rápido... Es que me da placer contarles esto... Hay que tomarlo como una pequeña historia. Esto le permite resolver un problema muy importante: ¿cómo podrá desprenderse el hecho primitivo, la experiencia del esfuerzo, es decir, la conciencia de sí? El hecho primitivo es el esfuerzo voluntario, «yo quiero», con sus dos términos, fuerza hiperorgánica y resistencia orgánica. ¿Cómo podrá desprenderse esto en el mundo de la naturaleza?

Y bien, el esfuerzo voluntario se injertará sobre un cierto número de movimientos involuntarios. Nunca vamos a confundirlos. ¿Por qué? Porque los movimientos involuntarios van de la periferia al centro. Por el contrario, la experiencia del esfuerzo voluntario va del centro a la periferia. La motricidad involuntaria va de la periferia al centro, la motricidad voluntaria va del

centro a la periferia. Pero son precisamente los movimientos involuntarios en la afección los que van a permitir una captura por la voluntad. Yo quiero respirar (*respira*)... Es en este punto que va a producirse el injerto del campo del esfuerzo voluntario sobre la vida animal. Evidentemente no funciona de un modo tan simple y él mismo dice que a pesar de todo hay un misterio, pero lo que permite el pasaje de uno a la otra va a ser ese movimiento involuntario en tanto que será retomado por la voluntad. Ella va a injertarse sobre esta motricidad involuntaria para retomarla e invertir su sentido puesto que, una vez más, ya no irá de la periferia al centro sino del centro a la periferia.

Eso nos lleva del lado del hecho primitivo, es decir, de la relación de dos términos, pero ¿qué es la afección si la tomo en sí misma, por sí misma? Será o bien una afección puramente pasiva -este olor, esta luz— a la que Maine de Biran llama «afección simple»; o bien un movimiento puramente involuntario e interior al cuerpo al que Maine de Biran llama una «afección impersonal».

Ahora bien, sean afecciones simples, sean afecciones impersonales, el estatuto de estas afecciones puras es muy curioso pues existen sin relación con un yo. He aquí una primera cuestión. En efecto, la experiencia del yo, el surgimiento del yo, sólo se produce dentro de la relación de dos términos del esfuerzo voluntario. Así pues, estas afecciones puras existen por sí mismas sin relación alguna con un yo. ¿De qué tipo son? En absoluto del tipo «yo siento», puesto que el «yo siento» es una relación con un yo. Son necesariamente de otro tipo, son del tipo «hay»: hay amarillo, hay luz, hay esta o aquella cualidad. Entonces, sin relación asignable con un yo.

Segundo carácter, todavía más profundo: ninguna relación con un espacio o un tiempo. No están en el espacio y en el tiempo. ¿Por qué? Porque la propia construcción del espacio y del tiempo deriva del esfuerzo voluntario. Y Maine de Biran escribe una página muy bella en la que le hace a Kant un reproche muy interesante, muy curioso. Digo esto para aquellos que conocen un poco todas estas cosas. Dice: «Lo que Kant no vio es que siempre nos habló de la sensación y de lo sensible tomados ya en las formas del espacio y del tiempo, captados ya bajo la forma del espacio y del tiempo, mientras que la afección simple está más allá de cualquier relación con el espacio y el tiempo»<sup>11</sup>.

¿Ven?, la afección simple no es localizable como tal. Sin relación con un yo. Sin relación con el espacio y el tiempo. Sin relación con la percepción, puesto que la percepción ya implica un yo. ¿Qué es, entonces, en qué caso la

<sup>11</sup> Cf. Maine de Biran, *Mémoire sur la décomposition de la pensée*, Tomo 1, Segunda parte, capítulo I.

encontramos? En última instancia es una abstracción por relación a nuestra vida puesto que, en efecto, cuando ustedes ya tienen un «yo» bien constituido o un poco constituido, perciben las cualidades o las afecciones, las localizan en el espacio y en el tiempo. Para Maine de Biran es una especie de abstracción llegar hasta la afección simple o impersonal. Sin embargo, hay estados que extrañamente se aproximan. Y estos estados, cuya lista hará, van a tener un eco inmediato en su diario íntimo, en el cual dará descripciones muy curiosas y minuciosas para la época.

En primer lugar, el sueño. En el sueño tienen experiencias de una especie de afección pura e impersonal ilocalizable. También ópticas: luces, pero luces no localizadas. Pueden incluso ser colores durante el sueño, pero pueden tener en otros casos experiencias de colores no localizados. ¿Qué quiere decir? «Hay amarillo», esa especie de amarillo atmosférico que no pueden situar. No está ni aquí ni allá. No es como el amarillo de un objeto, no es un objeto amarillo.

Tomo un texto posterior, pero poco importa. Es una declaración de sentimientos de irrealidad. Se trata de una niña en el transcurso del recreo: *De repente, me pareció que ya no reconocía la escuela.* Hace un momento la reconocía, eso formaba parte, era una consecuencia del «yo quiero», del esfuerzo voluntario —ya verán por qué—. Tenía su mundo de percepción que deriva de la correlación fuerza-resistencia. Y Maine de Biran va a construir todo el sentimiento de lo real a partir de esta correlación fuerza-resistencia. La pequeña percibe la escuela, está en ese mundo de dos polos fuerza-resistencia, de donde deriva el sentimiento de realidad. Luego: *De repente, me pareció que ya no reconocía la escuela. Se había vuelto grande como un cuartel.* Es decir, de hecho ilocalizable. *Y todos los niños que cantaban me parecieron prisioneros obligados a cantar. Es como si la escuela y el canto de los niños estuvieran separados del resto del mundo. En ese mismo instante mis ojos percibieron un campo de trigo, cuyos límites no veía. Y esa inmensidad amarilla, brillando bajo el sol, unida al canto de los niños prisioneros en la escuela-cuartel de piedra lisa, me dio una tal angustia que me largué a llorar.* Este espacio amarillo que estaría -dicho a toda velocidad- fuera de todo espacio-tiempo. *Luego corría otro jardín y me puse a jugar para hacer que las cosas volvieran a ser como todos los días*<sup>12</sup>. Lo vemos claramente: se lanza a la acción. La acción pertenece al dominio fuerza-resistencia. Se lanza a la acción para hacer volver lo real. Se trata de una pequeña acción: se pone a correr para reencontrar la realidad, es

<sup>12</sup> Relato extraído de M.A. Sechehaye, *Journal d'une schizophrène*, PUF, Paris, 1975, p. 3. (Relato de Renée y sus primeros sentimientos de irrealidad a la edad de 5 años).

decir, para volver al mundo de la correlación esfuerzo-resistencia. En principio reconoce la escuela. Es el mundo de la percepción que deriva del yo. Todo va bien. Eso se derrumba y se ve proyectada al mundo de la afección pura, al mundo de la afección simple: «hay amarillo». ¿Dónde, cuándo? No se sabe, ilocalizable, sin relación con el espacio y el tiempo. Impresión de angustia y retorno al mundo del esfuerzo-resistencia, es decir, una pequeña corrida para reconstituir lo real.

Otro ejemplo que daba Maine de Biran, que le interesaba mucho: los casos de hemiplejía. Ven ustedes que busca toda una frontera de casos patológicos. Pero no hay caso patológico en lo que intenta explicar de la afección pura. Busca en los casos de hemiplejía, en los que tienen una parálisis de un lado. He aquí ejemplos de textos de médicos muy extraños de su época. Se aprieta la mano del hemipléjico, se la aprieta muy, muy fuerte. El hemipléjico siente la presión sobre el miembro paralizado, pero es un dolor no localizado —las fórmulas de la hemiplejía son tan bellas como las de la pequeña en el patio de la escuela—. La sensación de presión sobre el miembro sano es perfectamente localizada: «Ah, sí, aprietas sobre mi mano derecha». Pero si a un hemipléjico ustedes le aprietan muy fuerte sobre la mano paralizada, tendrá una sensación, pero esta vez bajo una forma no de percepción localizable, sino bajo la forma de afección simple fuera de toda relación espacio-tiempo y fuera de toda relación con un yo. Una vez más, es el mundo del «hay»: hay rojo, hay presión, hay, hay...

¿Y qué será la afección pura, por oposición a la experiencia del esfuerzo que —lo recuerdan y no dejo de decirlo— está constituida por una correlación, por una presuposición recíproca de dos términos, fuerza-resistencia? No será una relación. Será lo que Maine de Biran llama una existencia absoluta, la existencia absoluta del «hay», un sentimiento absoluto de existencia.

Ven que es como si hubiera tallado en la experiencia dos dominios —y esto es lo que me interesa—, reprochando a los demás el haberlos confundido. Ha separado, por un lado, el dominio de las afecciones simples, que va a definir como «sentimiento absoluto de existencia», «no relación con un yo», «impersonalidad», «no relación con el espacio y el tiempo», «más allá de las coordenadas espacio-temporales». Por otro lado, el sentimiento de relación tal como aparece en el esfuerzo voluntario, relación o correlación de dos términos que no existen uno independientemente del otro; la fuerza y la resistencia. Esta es la categoría de lo relativo a la cual pertenece el «yo» y de la cual van a derivar el espacio y el tiempo, las categorías del conocimiento y las formas de la percepción.

En otros términos, si defino como segundidad a esta esfera de la relación de la cual deriva el sentimiento de la realidad, la acción, la percepción, la conciencia de sí, etc., la primera esfera de la afección pura impersonal podría ser llamada primeridad. En efecto, siempre inspirándose y citando a Maine de Biran, Peirce bautiza como «primeridad» al dominio de las afecciones simples o puras.

¿Pero en qué nos hace avanzar todo esto? He aquí que puedo aportar un pequeño complemento al final de nuestras imágenes-afección. Recuerdan lo que habíamos descubierto a propósito del primer plano, que no tenía nada que ver con un objeto parcial, sino que simplemente extrae aquello que presenta de cualquier coordenada espacio-temporal. Diré que el conjunto de nuestras imágenes-afección tal como las hemos definido, es decir como los afectos exhibidos en un espacio cualquiera o expresados por un rostro, son la primeridad. Podría decir con todo rigor conceptual que la imagen-afección es la primeridad, es ese dominio del «hay», del sentimiento absoluto de existencia, etc. ¿Qué será la imagen-acción? Lo adivinamos: será la segundidad, tal como aparece en el ejemplo privilegiado «fuerza-resistencia» o «esfuerzo-resistencia». Son dos términos. De la segundidad hay que decir dos cosas: es llamada segundidad porque viene después de la primeridad, pero también porque en sí misma consiste en dos. Diría que allí donde hay imagen-acción o donde hay sentimiento de realidad, hay dos.

Ustedes me dirán que no avanzamos mucho... Bueno, busquemos entonces algo que nos venga bien. Supongamos que terminamos con Maine de Biran. No dije mucho sobre él, sino sólo lo que hacía falta. Consideremos ahora el sistema de Peirce. Peirce va a distribuir el conjunto de lo que aparece, el conjunto de los fenómenos bajo tres categorías. Las tres grandes categorías de Peirce, muy insólitas a primera vista -pero quizá ahora estemos un poco mejor armados para comprenderlas— son: primeridad, segundidad, terceridad. Peirce llama a todo lo que aparece «categorías fenomenológicas». O, como emplea palabras cada vez más complicadas, adora crear palabras y es su derecho, las llama también «categorías faneroscópicas». Pero el *phaneron* en griego es lo mismo que el *phenomenon*, así que digamos «categorías fenomenológicas». Todo lo que aparece va a ser entonces fenómeno de primeridad, de segundidad o de terceridad.

¿Pero qué puede importarnos todo esto? No es que intente ganar tiempo, sería una idea abominable... ¿Por qué contar todo esto? Es que como por azar, pues aunque haya leído mucho no podemos sospechar que haya leído a Maine de Biran, en un curioso texto del libro *La no-indiferente natura-*



leza<sup>13</sup> Eisenstein nos dice más o menos lo siguiente. Hay estados por los que pasamos que son muy curiosos. Son afecciones puras. Yesos estados de afecciones puras existen como si uno pudiera captarlos solo en la medida en que nos ponen fuera de nosotros mismos. Se trata de la ruptura de la relación con un yo.

Entonces halla un concepto que le es propio... ¡Vaya! Espero que nos interese... Dice que eso es lo que llama el «éxtasis» o el «fondo de lo patético». El éxtasis no es en absoluto del tipo «veo esto», sino «hay». Y llega a citar textos patológicos y textos místicos. Todo va bien para nosotros, Maine de Biran también hacía alusión a textos místicos. Y no comienza por decir «veo a Dios», lo cual sería, por otra parte, una proposición insoportable para su orgullo, o más bien para su humildad. No dice «veo a Dios» o «veo a Cristo», dice «hay divinidad». Es decir que no ve nada en absoluto, sino que experimenta un afecto, un afecto puro sin relación con el yo, sin relación con el espacio y el tiempo. Y he aquí que Eisenstein nos dice que eso es lo que llama «lo patético», e incluso el «extremo de lo patético», una vez dicho que lo patético es en efecto el movimiento de estar fuera de sí. Y dice que si hay en el mundo algo supra-histórico, es esto. Observen que este mundo de lo patético va a cubrir muchas cosas, puesto que Eisenstein terminará su texto dando como ejemplo el hambre. Dice que no hay varias maneras de tener hambre según las épocas. El hambre es exactamente lo que Maine de Biran llamaría una afección impersonal; sentimiento de hambre que incluso ya no es considerado bajo la forma de un «yo tengo hambre», sino bajo la forma de «hay lo hambriento»; puro afecto impersonal que incluso ya no está localizado en el espacio y en el tiempo.

Y Eisenstein -me interesa esto porque que es muy curioso- construye y propone un conjunto de categorías. Tienen de un lado la esfera de lo patético hecha de afecciones simples en el modo del «hay», sentimiento absoluto de entidad. Encontraríamos allí todas las entidades supra-históricas, fuera del espacio y del tiempo, de las que intenté hablar la última vez. Y las distinguirá del mundo histórico o del mundo de la acción, que es un mundo de coordenadas espacio-temporales, con individuos relativos a una época o determinados por una época, etc. Ven que estas dos esferas corresponden exactamente a la primeridad y a la segundidad. Bueno, sería interesante ver este texto muy de cerca.

<sup>13</sup> Sergei Eisenstein, *La non-indifférente nature*, Union générale d'éditions, Paris, 1975.

Entonces Eisenstein se las agarra muy violentamente con la religión, con el error de la religión. No con la mística, porque los místicos son muy precisos, dicen «hay divinidad», presencia de una cualidad-potencia. Eso está muy bien, dice Eisenstein. Pero la operación de la Iglesia es precisamente relacionar estos estados de afecciones simples a coordenadas espacio-temporales, a todo un mecanismo de causas, al «yo», la prueba de la existencia de Dios, etc. Hay entonces, dice, una operación que desfigura completamente lo patético.

Ven la correspondencia que existe entre Eisenstein y Maine de Biran, es la misma historia... No busco una comparación arbitraria, pero me parece muy sorprendente que exista esta correspondencia. Y si buscara otra... Es curioso. Hay un tema que siempre obsesionó a Godard. También Godard es alguien que lee mucho, es como Eisenstein, pero me sorprendería —y no sé por qué— que haya leído a Peirce. Ahora bien, muchos de ustedes saben con qué persistencia, a través de sus diferentes épocas, si se puede decir así, Godard utilizó y manejó un tema que concierne estrechamente a su concepción de las imágenes en el cine, y que puede ser reducido a la forma «1-2-3». Digo a través de las épocas porque esto tomó sentidos bastante diferentes, pero hasta donde conozco siempre volvió en el pensamiento de Godard como un tema obsesivo, como una especie de clave para comprender la imagen-cine. Me parece que una de las primeras apariciones explícitas del tema del 1-2-3 es a propósito de *Dos o tres cosas que sé de ella*<sup>14</sup>. Luego, en su período Vertov, el 1-2-3 resurge y retoma otro sentido. En *Aquí y otra parte*<sup>15</sup> toma, a mi modo de ver, otro sentido. Y en las emisiones de televisión<sup>16</sup> el 1-2-3 va a resurgir a fondo tomando aún otro sentido.

Evidentemente, no porque dice 1-2-3 es hegeliano o marxista. No. Quiero decir, los hegelianos dicen 1-2-3, pero sería ofensivo para Hegel y para los otros pensar que eso basta para definir a un hegeliano. Hay personas que dicen 1-2-3 y no son en absoluto hegelianos. Todo depende de cómo se concibe el 1-2-3. Godard dice 1-2-3 y piensa aportarnos un mensaje realmente muy profundo sobre la naturaleza de la imagen en el cine.

Seguramente acabaremos por reencontrar esta historia. Tenemos aquí el principio: habría imágenes de primeridad y de segundidad, y Peirce nos dice que hay imágenes de terceridad. Comenzamos a esclarecernos en los dos

<sup>14</sup> Jean-Luc Godard, *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, 1967.

<sup>15</sup> Jean-Luc Godard,  *Ici et Ailleurs*, 1974.

<sup>16</sup> En 1976, Jean-Luc Godard lleva a cabo *Six fois deux* [Seis por dos], una serie televisiva en 12 capítulos transmitida en France-3.

primeros tipos de imágenes, primeridad y segundidad, pero en fin, todavía bastante mal... De allí que tomemos ahora a Peirce. Lo que quisiera que sientan es hasta qué punto lo necesitaremos.

He aquí cómo define Peirce primeridad, segundidad, terceridad. No es difícil. Es aburrido pero no difícil. *La primeridad es el modo de ser de lo que es tal como es...* Entonces sopesa sus palabras, ¿no? Es un tipo de pensador que sopesa cada palabra. *La primeridad es el modo de ser de lo que es tal como es positivamente y sin referencia a cualquier otra cosa*<sup>17</sup>. Ahí comprendemos por qué se llama primeridad. Es lo que es uno. ¿Pero qué es «uno»? Y bien, es uno lo que es tal como es positivamente y sin referencia a cualquier otra cosa. Ustedes me pedirán un ejemplo. Démoslo de inmediato: el rojo. Todo el mundo me comprende. Esa palabra remite a algo que es tal como es positivamente y sin referencia a cualquier otra cosa.

Intervención: (*Inaudible*)

Deleuze: Sí, cuando decimos «el rojo», es porque hay una palabra, y una palabra pertenece de modo manifiesto a la terceridad... Pero aquello que designa la palabra... Intenten por abstracción. Tu observación es muy justa, es obvio si toman en cuenta la palabra «rojo». Pero podría prescindir de ella... Podría hacer así, podría hacer que sigas mi dedo. Es el dedo el que introduce una relación... Pero es porque intento hablarte, entonces se trata como mínimo de la segundidad. Si tengo un fosfeno rojo, una luz roja que me llega en el momento de dormir, no le digo a nadie «el rojo». Hay lo rojo, hay lo rojo en mi ojo pero no lo digo, no digo nada. «Hay lo rojo» es una cualidad tal como es positivamente y sin referencia a cualquier otra cosa. Ustedes me dirán: «¡Pero si es en referencia a tu ojo!». ¡No! No es en referencia a mi ojo. Sería así si pregunto de dónde viene ese rojo, si planteo la cuestión de una causa. Pero en este caso para nada, estoy absolutamente como una vaca: «Ah... ah...» (*risas*). Una vaca que se dice «hay verde». No se dice «hay hierba», eso pertenecería a la segundidad. «Hay verde»... Sería una vaca que no come, porque comer es acción.

*La segundidad es el modo de ser de lo que es tal como es por relación a un segundo...* Me dirán que es obvio, pero no, para nada obvio. *La segundidad es el modo de ser de lo que es tal como es por relación a un segundo, pero sin la*

<sup>17</sup> Charles S. Peirce, Carta a Lady Welby de octubre de 1904.

*consideración de un tercero cualquiera*<sup>18</sup>. Sienten que todo lo que es real, todo lo que experimentan como real pertenece a la segundidad: fuerza/resistencia, acción/reacción. La segundidad son todas las formas de duelos. En todas partes donde hay duelos, hay segundidad. Y todos los fenómenos que resultan de un duelo cualquiera —acción/reacción, fuerza/resistencia y otros— remiten a la categoría de segundidad.

*La terceridad* — aquello que al menos en mi análisis no tenía equivalente en Maine de Biran — *es el modo de ser de lo que es tal como es poniendo en relación recíproca un segundo y un tercero*<sup>19</sup>. Es decir, existe terceridad cada vez que existe mediación o cada vez que existe — digamos la palabra — ley o posibilidad de ley.

Tomemos un ejemplo para distribuir en Peirce las tres categorías. Quiero agua hirviendo. La pongo sobre el gas, la hago hervir, espero. Supongan que haya hervido, sumerjo entonces mi dedo mientras hierve. ¡Pego un alarido!, el dolor es tan grande que incluso ya no es un dolor local, es ciertamente «hay lo hirviente», afección pura. Ya no sé dónde estoy, me deslicé fuera del espacio y del tiempo, bajo el dolor. Ni siquiera me duele a mí, le duele al mundo... Es la primeridad.

Hay una ley según la cual el agua hierve. Constatan que es una mediación, es una mediación entre el agua y el calor tal que el calor debe estar a cien grados para que el agua hierva. Cien grados es aquí la mediación legal. Diría que es el mundo de la terceridad. Tienen tres términos: un término, un segundo término y una relación que relaciona uno con dos. Es muy simple lo que dice. Me parece que los filósofos ingleses siempre proceden de este modo. Están en cosas absolutamente simples que recortan de una manera tan retorcida, tan extraña, que uno tiene la impresión de que hablan de otro planeta. Y es con eso que construyen sus conceptos. Los ingleses que saben hacer estos cortes son muy, muy curiosos. Esta es entonces la terceridad.

¿Pero de qué se trata cuando quiero hacer hervir el agua? Es una relación fuerza-resistencia. Me dirán que hay allí una ley. Seguramente la hay, pero esta ley no se refiere en absoluto al hecho de que quiera hacer que el agua hierva. ¿Cuál es la ley? Es el enunciado de la posibilidad -y digo bien, de la posibilidad— de llevar el agua hacia la ebullición. Como se dice en términos científicos, una ley es siempre hipotético-deductiva. Es hipotética y se expresa bajo la forma «si llevas el agua hasta cien grados, entrará en ebullición». De acuerdo, si llevo el agua a cien grados, entra en ebullición. Es el dominio de la

<sup>18</sup> *Idem.*

<sup>19</sup> *Idem.*

terceridad. Pero cuando quiero que el agua hierva, no es en nombre de la ley. ¿En nombre de qué es? En nombre de un fenómeno de segundidad. A saber, el fin que me propongo se hace en un mundo de segundidad: mi esfuerzo -hizo falta que llene la cacerola, que la lleve, la ponga sobre la hornalla- y la resistencia a mi esfuerzo. ¿Y cuál es la resistencia a mi esfuerzo? Como decía Bergson en otra ocasión, «hay que esperar que el azúcar se disuelva». Aquí hay que esperar que el agua hierva: es la forma de inercia y de resistencia que se opone a mi esfuerzo. Cuando quieren hacer que el agua hierva, están en el mundo de la segundidad, aunque la ley en nombre de la cual el agua hierve forme parte de la terceridad. Seguramente las acciones y reacciones responden a leyes. Sí, responden a leyes, pero no en tanto actuales, no en sus realidades. Responden a leyes en aquello que las vuelve posibles. Lo que las vuelve posibles son fenómenos de terceridad, pero en sí mismas son pura segundidad. La actualidad misma es pura segundidad.

¿Comprenden? Esto debe ser muy, muy concreto. Debe cambiar incluso vuestra manera de hervir el agua. El ideal es que nunca más hagan hervir el agua de la misma manera. Las cosas no se distribuyen de la misma manera. Este es el mundo firmado «Peirce». Es un mundo muy curioso, muy atractivo.

Si comprenden vagamente esta primera diferencia entre primeridad, segundidad y terceridad -puesto que veremos que de hecho es mucho más complicado— verán que Peirce dirá en ciertos textos que a la primeridad, a la segundidad y a la terceridad corresponden, a *grosso modo*, tres tipos de signos. Por mi parte diré —y la diferencia me parece muy, muy delgada— que les corresponden tres tipos de imágenes.

Hay imágenes de primeridad. ¿Y cómo vamos a llamarlas? No es el estado final del pensamiento de Peirce, pero pasa por aquí. Vamos a llamarlas «iconos». ¿Qué es un icono? Es un signo que hace signo en función de lo que es, únicamente en función de lo que es. Es un signo de primeridad.

El signo de segundidad es un signo que hace signo en función de otra cosa existente, actual. Hace falta que haya dos. Llamaremos «índice» a tal signo. Por ejemplo, no hay humo sin fuego. El humo hace signo con alguna otra cosa que es actual, aun si no me es dada. Veo humo y tiene que haber fuego, no hay humo sin fuego... el humo es el índice del fuego. Y el índice será el signo de la segundidad.

Un signo de terceridad es lo que se llamará un «símbolo». Un símbolo es un signo que une dos cosas por una mediación. Es el mundo de la significación puesto que, según Peirce, no hay mediación que una dos cosas independientemente de una significación...

Esto puede precisar un poquito nuestro vocabulario. Doy por supuesto que va a aportarnos algo más que palabras, debería permitirnos hacer progresos. Yo diría que las imágenes-afección son iconos. Los signos de la imagen-acción son índices. Digo ahora «1-2», lo cual querrá decir que pongo un icono y luego un índice, puesto que les recuerdo que 2 no es solamente lo que viene después de 1, sino que es lo que en sí mismo y por sí mismo es 2. Si 2 viene después de 1, es porque 1 es en sí mismo 1, primeridad, y 2 es en sí mismo 2, segundidad.

Entonces digo 1 y luego digo 2. Y si me animo a decir 3, ¿me encuentro o no con algo en el cine que pertenezca a la terceridad? ¿Qué quiere decir Godard cuando dice 1, 2 y luego 3? ¿Puede ser que sin saberlo, sin quererlo, sea el más puro discípulo de Peirce? Pero en fin, todavía no llegamos ahí. Tenemos solamente: imagen-afección = imagen de primeridad o icono; imagen-acción = índice o imagen de segundidad.

¿Podemos desarrollar un poco o ya es preciso que acabe con Peirce? Retenemos, porque si no la próxima vez ya no podremos... No hay que agotarse, aunque habrá algo un poco oscuro...

Tal como la define Peirce, la primeridad es de hecho muy, muy complicada. Es tan complicada de comprender a través de la mente que hace falta intentar sentir lo que quiere decir. Yo tengo la impresión de que por momentos él mismo no puede expresarse. Y no es sorprendente, ya que en la primeridad hay algo de inefable. Desde el momento en que nos servimos de palabras, estamos ya en la terceridad. Con la terceridad podemos presentir lo que es la segundidad también, pero llegar hasta la primeridad pura no es fácil.

Pero él intenta, entonces se crea un lenguaje. Intenta, y una de sus fórmulas más satisfactorias es: *«la primeridad es lo que hay de conciencia inmediata e instantánea en toda conciencia, sólo que -tengan cuidado- ninguna conciencia es inmediata e instantánea»*<sup>20</sup>. No hay conciencia inmediata e instantánea que esté dada de hecho. Por una razón simple, el hecho es del dominio de la segundidad. Sólo hay hecho como relación entre dos cosas. Por tanto, la fórmula que emplea se vuelve muy, muy extraña. Es por eso que hace falta que la retengan al pie de la letra o que la olviden completamente: *La primeridad es lo que hay de conciencia inmediata e instantánea en toda conciencia, solo que ninguna conciencia es inmediata e instantánea*. De acuerdo, no es contradictorio: ninguna conciencia es inmediata e instantánea, pero hay una conciencia inmediata e instantánea en toda conciencia. Solo que es preciso

<sup>20</sup> Cf. Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe*, op. cit.

rasgar duramente para liberarla. ¿Qué es entonces esta conciencia inmediata e instantánea que está presente en toda conciencia?

Tomemos un ejemplo: lo rojo. Es el ejemplo de afección pura que toma él mismo. Hace un momento era lo amarillo, con la niña pequeña que iba a la escuela, o podría ser el hambre...

Comienzo por uno de los textos más bellos de Peirce. Cuando intenta hacernos comprender vagamente lo que es la primeridad, da una lista de ejemplos que nos hacen soñar... Si no la encuentro, será catastrófico... Evidentemente perdí la página... ¡Acá está! Les dará un ejemplo de su estilo: *Entre los phaneron*s -es decir entre los fenómenos- hay ciertas cualidades sensibles como el valor del magenta, el olor de la esencia de rosa, el sonido del silbato de locomotora, el sabor de la quinina, la cualidad de la emoción experimentada al contemplar una bella demostración matemática, la cualidad del sentimiento de amor, etc.<sup>21</sup> Nos dice que todas estas son cualidades y que las cualidades pertenecen a la primeridad. Comprendan que esto ya es enorme: no pueden ser actuales. La actualidad es siempre la relación de una acción y una reacción, es siempre la relación fuerza/resistencia. Por tanto, la primeridad según Peirce serán las cualidades puras o las puras potencias —él mismo emplea la palabra «potencialidad»—. Son cualidades o potencialidades. ¿Qué podríamos pensar mejor que eso? Es un filósofo que encontró todo sobre la naturaleza de la imagen-afección tal como la buscamos. Puede ser el silbido de la locomotora, la quinina, el amor, el hambre, la sed... Cubre aproximadamente las afecciones puras e impersonales de Maine de Biran.

Ustedes me preguntarán: «¿Pero cómo que no es actual, qué quiere decir eso?». Retomemos el ejemplo del rojo. Ustedes pueden percibir lo rojo. La percepción de rojo es un modo de conciencia. Es actual, están en la segundidad. Cuando perciben un objeto rojo están en plena segundidad: sujeto percibiente-objeto percibido, acción-reacción, esfuerzo-resistencia... todo lo que quieran. Están en la segundidad, están en la relación. La terceridad es la mediación, la segundidad es la relación. Ustedes pueden recordar lo rojo: «Me acuerdo, se había puesto su bello vestido rojo». O digo: «¡Ah, sí! Se había puesto su bella pollera roja». Ven que hago mis ejemplos cada vez más tentadores para que los sigan mejor (*risas*). Puedo imaginar lo rojo. Digo: «Voy a hacer un cuadro, veo un rojo...».

Puedo hacer todo eso, pero la primeridad no está en ninguno de esos modos de conciencia. No es ni rojo percibido, ni rojo imaginado, ni rojo recordado. ¿Y qué es? Vuelvo a empezar: es lo que hay de inmediato y de instantáneo en

<sup>21</sup> *Ibidem*, pág. 43.

todos esos modos de conciencia. ¿Y qué hay de inmediato y de instantáneo en todos esos modos de conciencia—percepción, imaginación, memoria— que no son ellos mismos inmediatos e instantáneos? Como idea es formidable. Creo que Peirce impone aquí un estatuto de lo sensible que es fantástico.

No es difícil, dice. Entonces toma un tono que pertenece a la gran filosofía-delirio... Y cuanto más lejos llega, más familiares son los ejemplos que toma. Dice que hay personas muy extrañas, que piensan que cuando un objeto rojo está en la oscuridad, deja de ser rojo. Es al menos una idea rara... Y bien, si lo viven así -dice- no son buenos para mis categorías. Porque seguramente cuando un objeto rojo está en la oscuridad deja de ser actualmente rojo. Eso está bien. En efecto, en la oscuridad ya no hay segundidad. Pero lo rojo no cesa. ¿Por qué? Supongan que yo diga: «Vaya, ella no está de rojo». Mi conciencia del rojo como conciencia inmediata e instantánea no es menos positiva que en la fórmula: «¡Oh, se puso su vestido rojo!». El rojo que no es actual, que no está actualizado, no es menos rojo que el rojo que está tomado en una actualidad, es decir, en una segundidad. Y en la medida en que lo rojo es una primeridad, no tiene nada que ver con la cuestión de si está o no actualizado. ¿Lo sienten? Sería preciso que sientan algo... «No es rojo» es una presentación inmediata del rojo igual a la de la proposición «es rojo». Desde entonces, es inevitable que lo rojo como pura cualidad sea una potencialidad, una cualidad-potencia.

Hay otro filósofo inglés, que a mí particularmente me fascina, del que quería hablar hace un momento. Después renuncié a hacerlo porque estoy muy retrasado, pero aludí varias veces a él. Es Whitehead. Whitehead se entendía muy mal con Peirce, ambos se despreciaban. Los ingleses son muy... Es así, es la vida, ¿no? Pero Peirce encontraba que Russell y Whitehead no eran gran cosa, y luego Russell y Whitehead le devolvían el golpe... No importa, pero a pesar de todo es sorprendente. Whitehead, que para mí es un gran, gran filósofo, tanto como Peirce, desarrolla toda una tesis sobre lo que llama los «objetos eternos» y los distingue de las «prehensiones». Dice que el objeto eterno es una pura virtualidad, una potencialidad, que se vuelve actual cuando se realiza en una prehensión, es decir en un acto de percepción, si ustedes quieren, en un acto de apropiación. ¿Qué es en sí mismo el objeto eterno? Los hay de todo tipo, como en Peirce, pero un tipo de objetos eternos son las cualidades puras. Y recuerdo una página muy bella de Whitehead sobre el azul como objeto eterno<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> Cf. Alfred North Whitehead, *El concepto de naturaleza*, Gredos, Madrid, 1968, pág. 169 y sigs.



La segundidad se da entonces cuando la potencialidad se actualiza en un estado de cosas. Ven que estamos bosquejando nuestra imagen-acción. La imagen-afección es la cualidad-potencia por sí misma, es decir, según esta fórmula maravillosa —una vez más, no imagino fórmula más bella—: «lo que hay de conciencia inmediata e instantánea en toda conciencia, conciencia que no es ella misma inmediata ni instantánea». Estas son entonces mis imágenes-afección, los iconos. Conforme a mis dos tipos de imágenes-afección, distinguiría dos tipos de iconos, diría que hay iconos de expresión e iconos de exposición. Exposición o expresión pertenecen a la primeridad. ¿Y qué otra cosa puede suceder a una cualidad-potencia además de la expresión y de la exposición? Y bien, sólo una cosa más puede sucederle a un icono: pasar a la actualidad. La cualidad-potencia se actualiza en un estado de cosas determinado, en un espacio-tiempo determinado, en un estado de cosas individuado. En ese momento el icono ya no es icono, se ha convertido en índice. ¿Índice de qué? índice del estado de cosas. Ya tienen una imagen-acción.

Por el momento dejo de lado la cuestión de si hay imágenes de terceridad. Hemos visto por el momento que la terceridad es lo que pone en juego el futuro: «si hago esto, obtendré esto otro, por intermedio de una mediación o de una ley». Mediación, ley o significación.

Terminemos con Peirce. Tienen las tres cosas: primeridad, segundidad y terceridad. Para empezar no está nada mal, pero no podemos quedarnos ahí. ¿Qué es lo que va a complicar todo? Voy rápido porque realmente quisiera terminar con esto hoy. No intento explicar por qué llega este problema. Surgida la noción de signo, puesto que en efecto hay signos de primeridad, signos de segundidad y signos de terceridad, Peirce va a darse cuenta de que aquello que llamamos un signo posee él mismo tres aspectos. No solamente hay signos de primeridad —iconos—, signos de segundidad —índices— y signos de terceridad —símbolos—, sino que todo signo, sea cual sea, posee él mismo tres aspectos.

Pongamos que el primer aspecto -simplifico mucho- es el signo en sí mismo. Lo nombra con un barbarismo, «representamen». No importa, es el signo en sí mismo.

Segundo aspecto: el signo por relación a un objeto cuyo lugar ocupa. En efecto, un signo es algo que ocupa el lugar de otra cosa. «Ocupar el lugar» es la formulación más vaga para expresar la operación del signo.

En tercer lugar, está el signo por relación a lo que él llama el «interpretante», que es también una noción muy compleja.

¿Qué es el objeto? El objeto no es forzosamente un objeto real. Pueden tener signo de un objeto que no existe, e incluso pueden tener un signo que

designa un objeto que no puede existir. Y el interpretante no es sobre todo quien interpreta el signo. Lo que Peirce llama el «interpretante» son otros signos que forman con el primero una serie según la cual su significación será completada, desarrollada, o determinada. Repito, el interpretante es un conjunto de signos o una serie de signos ligados al primer signo de tal manera que desarrollan, completan o determinan su significación. Aún más, Peirce dirá en una fórmula muy, muy abstracta, muy, muy oscura, que finalmente el interpretante es el hábito. No hay filósofo inglés que no traiga en algún momento el hábito. Para ellos es el mejor concepto. Pero se hacen una concepción del hábito que es literalmente, realmente increíble, muy, muy curiosa, muy bella. Digo para quienes hicieron latín que creo que el término «hábito» está muy próximo, en los ingleses de todas las tradiciones, a aquello que los latinos llamaban *habitus*, es decir, el modo de ser.

Ejemplo muy simple: digo la palabra «granada». La palabra «granada» es un signo. ¿Pero signo de qué? Primera serie de interpretantes: «ciudad», «España». Si digo «detonar», «bum bum», es otra cosa, es otra serie de interpretantes. Desde ese momento «granada» no es signo de la ciudad de España, sino del arma de guerra. Habría una tercera serie: «fruto», «árbol»... ¿Es un árbol o una planta? Es un árbol... Bueno, siempre pueden constituir series de interpretantes. Este es el tercer aspecto del signo.

Para terminar, pues los siento agotados, vamos a tener un cuadro muy, muy curioso. No tengo tiempo de pasar al pizarrón, pero hace falta que lo vean. Si tuviera una hoja de papel, lo haría en horizontal. Así, ¿ven? Siguen mi dedo. Dividiría tres columnas en horizontal a partir de la mitad de la página, me reservaría un espacio a la izquierda. Primera columna, primeridad. Segunda columna, segundidad. Tercera columna, terceridad. Luego en el margen pondría en vertical mis tres aspectos del signo: signo en sí mismo, signo por relación a su objeto, signo por relación a su interpretante. Calculemos rápidamente cuántos signos va a darme esto... Nueve. Nueve signos de base. Les doy la lista porque es demasiado encantadora... sirve para todo. Después vamos a poder combinarlos, pero nos detendremos aquí.

Primer aspecto del signo: el signo en sí mismo. En la columna de la primeridad estarán los cualisignos. ¿Qué quiere decir un cualisigno? Es una cualidad la que hace signo. El signo de segundidad es lo que Peirce llama «sinsigno». El sinsigno es un signo que funciona en un estado de cosas singular. Peirce tomó el prefijo de «singular». Yo preferiría decir «individuado», puesto que usé «singularidad» para la primeridad, pero da igual. En el caso del sinsigno el signo es una existencia. El signo ya no es más una cualidad o potencialidad,

#### La imagen-acción.

sino una existencia. El signo de terceridad es lo que él llama legisigno. Esta vez el signo es una ley.

Segundo aspecto del signo: por relación al objeto. Signo de primeridad, el icono. En efecto, un icono será definido como un signo que remite al objeto a través de cualidades que le son propias. Por ejemplo, la semejanza. Un icono es semejante. Ahora bien, su semejanza es una cualidad que le es propia. Del lado de la segundidad, índice, que Peirce va a definir ahora en sentido más preciso como un signo que remite al objeto porque está afectado por dicho objeto. Signo de terceridad, símbolo. Esta vez es un signo que remite al objeto en virtud de una ley o de un hábito.

Finalmente, por relación al interpretante. Signo de primeridad, lo que llama «rhema». Es un signo que para su interpretante es signo de posibilidad, y es el equivalente de lo que en lógica formal se llama un «término». Signo de segundidad, lo que llama «dicisigno», que responde a lo que en lógica formal se llama una «proposición». Esta vez es un signo que para su interpretante es signo de existencia real. Signo de terceridad, lo que llama un «argumento». Esta vez es un signo de ley y corresponde a lo que en lógica formal se llama un «razonamiento».

Si les divierte, vean que efectivamente pueden combinar vuestros nueve tipos de signos. Es un ejercicio práctico. Peirce va a retocar su cuadro durante toda su vida. Además les hará agregados... se va a volver cada vez más demente. Pero ya con vuestros nueve signos, existen combinaciones permitidas y combinaciones no permitidas. Por ejemplo: ¿puedo hablar de un cualisigno indicial? Y esto les abre una lógica formal de un tipo muy novedoso, muy extraño, que será un aspecto de lo que él llama una «semiótica». ¿Pueden hablar de un símbolo rhemático? Sienten que en las combinaciones hay imposibilidades, hay incompatibilidades y hay compatibilidades.

Intervención: *(Inaudible)*

Deleuze: ¿Un cualisigno? Es una cualidad que hace signo. Por ejemplo, toman como signo lo rojo. Una cualidad es tomada como signo. Diría que es un aspecto de la luz roja. Sería muy interesante tomar las señales de tránsito y ver en qué categorías de Peirce las situamos. Rojo/verde son allí cualidades puras que hacen signo. No son solamente cualisignos, porque de hecho son también índices, etc. Pero si sólo retienen de la luz roja y la luz verde este aspecto abstracto separado de lo demás —lo rojo es signo, lo verde es signo—, tienen entonces un cualisigno.

Intervención: (*Inaudible*)

Deleuze: ¿Un grito? Un grito es ante todo un índice. Una onomatopeya es un icono, no es un cualisigno. Es un icono puesto que remite al segundo aspecto del signo: ¿qué relación con un objeto? Porque sino no distinguiría una onomatopeya de un ruido. Si me hablas de un ruido que hace signo, digo que sí, es un cualisigno.

Intervención: (*Inaudible*)

Deleuze: Un signo es por definición un algo que remite a otra cosa y que posee interpretantes que se desarrollan en otros signos. Todo signo reúne estos tres aspectos, pero es una abstracción legítima comenzar por considerar el signo en sí mismo, en tanto él mismo es algo, luego considerarlo en tanto que remite a algo, y luego considerarlo en tanto que posee interpretantes. De modo que no existen cualisignos que sólo sean cualisignos... O quizá sí, pero son casos extraordinarios. Por ejemplo, me duermo y tengo lo que se llama un resplandor entóptico. Noten que si tengo una luz roja en el ojo y me digo «¡oh, por Dios, me acaba de explotar una arteria!», ya no es en absoluto un cualisigno (*risas*). Pero un resplandor entóptico es cercano a un cualisigno... Nunca tendrán un ejemplo puro, tendrán una predominancia de esto o aquello.

Ya casi he terminado. ¿Qué retenemos de todo esto? ¿Por qué conté todo esto? Y bien, porque esto nos impulsa de repente. Necesitábamos un relanzamiento, y finalmente la filosofía nos relanza. ¿Por qué? Una vez más, porque tengo el momento exacto en el que puedo hacer comenzar abstractamente la imagen-acción, es decir, el tercer tipo de imagen. Sé dónde comienza. Sé también que vamos a tener duros problemas. No es difícil, yo diría que la imagen-acción comienza a partir del momento -aquí sopeso mis palabras- en que pasamos de los cualisignos a los sinsignos. Para más comodidad retomo entonces mi vocabulario. Por mi parte, llamaría sinsigno a las cualidades-potencias en tanto efectuadas en un estado de cosas determinado, es decir, en un espacio-tiempo determinado. Desde ese momento hay mundo actual, medio o situación -por ahora podemos tratar todo esto como equivalente, aunque veremos que quizá no lo sea-. ¿Cómo se definen mundo actual, medio o situación? Como la efectuación de las cualidades-potencias en estados de cosas. La imagen-acción va de la situación a la acción, del medio al comportamiento. ¿Y por qué no la inversa? No sé nada. Ella opera y recorre

todo el dominio de la segundidad. Y este dominio va a ser inmenso, se darán cuenta hasta qué punto... Se trata de un programa inmenso. Será preciso ver qué son los medios, los mundos, las situaciones, y luego cómo desde ellos van a surgir las acciones.

Podríamos casi tomar entonces una primera fórmula de la imagen-acción en el cine: SAS' (situación-acción- situación modificada). ¿Qué es la acción? Busquemos rápido, rápido, mientras estemos impulsados por Peirce... Diré que la acción es duelo. Es siempre la relación acción/reacción, fuerza/resistencia, es el duelo. Tengo entonces «situación», que es un sinsigno; «acción», que es un duelo; y reacción sobre la situación que es modificada por el duelo.

¿Es interesante esto? Supongo que sí, pero ya veremos. Volveremos a hablar de todo esto. Por eso antes de desplomarme les digo que hay una ley que habría que llamar «la ley de Bazin» en homenaje a André Bazin, que la enunció. ¿Qué es la ley de Bazin? Está en unos artículos que tuvieron mucha repercusión y que tenían como tema *El montaje prohibido*<sup>23</sup>. Hay casos en que el montaje está prohibido. La próxima vez veremos los textos de Bazin sobre este tema. No me parecen difíciles los casos en que el montaje está prohibido, y los casos en que el montaje está permitido o incluso recomendado. En el cine de la imagen-acción, el montaje es completamente necesario a toda presentación de mundo, medio y situación. El montaje está estrictamente prohibido cuando la acción que sale de la situación se estrecha al máximo en un duelo. Puesto que es preciso que tengan un único plano que reúna los dos términos de la acción. Pero la acción-duelo reacciona sobre la situación. SAS'.

¿Y por qué no la inversa? ¿Por qué no habría un tipo de imagen-acción inversa, justo la contraria, ASA' (acción-situación-otra acción)? ¿Es el mismo tipo de imagen-acción? ¿Son los mismos autores? ¿Son los mismos genios del cine los que han tenido éxito particularmente en el trayecto SAS' y los que lo han tenido en el trayecto ASA'? ¿Hay géneros ligados a cada uno de los trayectos? Quiero decir, ¿es el *western* el que pertenece a tal lado y el burlesco americano a tal otro? Todos estos van a ser grandes problemas.

Por tanto, nos detenemos justo aquí. La imagen-acción va a ser la imagen que en todos los casos va a captar en un conjunto las situaciones y los duelos, siendo la situación la efectuación de la cualidad-potencia en un estado de cosas y el duelo el camino a través del cual la situación se desarrolla. La semana próxima podremos comenzar con la imagen-acción.

<sup>23</sup> André Bazin, «Montaje prohibido», en *¿Qué es el cine?*, op. cit., p. 67.

# XVIII.

## Introducción a la imagen-acción.

### El mundo originario, pulsiones y objetos.

16 de Marzo de 1982

**Intervención:** *(Inaudible)*

**Deleuze:** El rigor de la pregunta me inquieta... He aquí lo que ocurre. Quisiera que ustedes mismos sientan estas cosas. En efecto, supongan que digo -y como lo dije, supongan que vuelvo a decirlo- que agrupamos en la categoría de primeridad un cierto número de estados que tienen en común ser sin relación con un yo y ser sin asignación espacio-temporal. Es como un primer grupo, hemos visto que existe también la segundidad y la terceridad. Primera observación que se me puede hacer: ¿existen tales estados? Diría que no es cuestión de gustos, pero sí de gustos filosóficos, porque ¿qué quiere decir esa pregunta? Supongo que entre nosotros algunos dirán que la primeridad es un sin sentido. Eso querrá decir que finalmente, tal como veo las cosas, no podré servirme de ella. Es una reacción muy legítima. Segunda reacción posible: «¡Ah, sí, la primeridad me dice algo!». Se dicen: «Sí, he conocido estados de ese tipo, es decir, estados que vivía como sin relación conmigo y sin relación con un espacio-tiempo determinado». Tercera reacción posible: «Entiendo lo que quiere decir, pero no son estados puros. En rigor, es un polo de ciertas experiencias». Lo cual querría decir: «Aquello que llamas primeridad jamás existe en

estado puro, sino que es un polo abstracto de la experiencia. Tienes el derecho de extraerlo, pero es claro que todos los estados concretos tienen un aspecto de primeridad pero también otros aspectos». Es por eso que a las preguntas que me hacen casi tengo ganas de responder, sin ningún ánimo de provocar, que el único que posee los medios para responderla es realmente aquel que la plantea.

Tomo el ejemplo de la pregunta que acabas de plantearme. En lo que vagamente definimos como primeridad también podemos tener estados diferentes. Suponiendo que tales estados existen, ¿qué estructuras de experiencias los presentan? Es muy variado, puesto que vimos la última vez que podía ser la experiencia de adormecimiento, pero también podían ser ciertas experiencias del delirio, experiencias de tipo esquizofrénico, e incluso ciertas experiencias místicas. Y para nosotros no se trataba en absoluto de decir que todo eso era lo mismo. Era sólo un aspecto de la experiencia lo que se descubría tanto en ciertas experiencias de adormecimiento, como en ciertas experiencias de procesos esquizofrénicos, como en ciertas experiencias místicas. Tú me dices que la experiencia mística no se reduce a eso, puesto que hay aspectos de ella en los que interviene la referencia a un «yo». Diría que no estoy muy seguro. Creo que cuando el «yo» interviene en un proceso de experiencia mística ya no es bajo la especie de la experiencia mística sino que hubo un deslizamiento hacia aquello que se podría llamar «el dominio de la fe», lo cual no es para nada lo mismo. Pero incluso si me respondieras que eso forma parte de la experiencia mística, yo diré que está muy bien, que la experiencia mística posee efectivamente un polo de primeridad pero que también intervienen aspectos de segundidad. Esto si te refieres a algo que hemos estudiado aquí, que hemos visto todos juntos. Si te refieres a tus propios problemas, de seguro puedo meterme, pero no tengo respuesta, eres tú quien la tiene. De todas maneras, nunca dije que la experiencia mística es esto o aquello. No soy capaz de hablar de la experiencia mística. Todo lo que dije es que, según el propio relato de los místicos, ciertos aspectos de la experiencia mística insisten sobre la imposibilidad de relacionar la experiencia mística a un «yo» y la imposibilidad de relacionarla con coordenadas espacio-temporales. Es todo. Ahora bien, puede ser que en la experiencia mística haya otros elementos. Particularmente, diré que seguramente hay, para hablar como Peirce, un elemento de terceridad, es decir, una forma de pensamiento. Pero eso es normal, no hay que cerrar estas categorías. Finalmente puede ser que toda experiencia tenga su aspecto de primeridad, segundidad y terceridad. Simplemente se puede decir que tal experiencia pone tal acento, o presenta un momento en que la primeridad es casi pura, etc.

**Intervención:** (*Inaudible*)

Deleuze: ¡Qué severos que son conmigo! (*Risas*). Respondería que es rigurosamente cierto. Si por coquetería hubiera querido atenerme a Bergson como único hilo conductor, no hubiera tenido necesidad de hacer mis referencias a Maine de Biran y a Peirce. Solamente señalo que si Bergson reemplazaba tan fácilmente a Maine de Biran, es porque lo conocía muy bien. Por tanto, mantengo que finalmente nuestro único hilo conductor efectivo ha sido Bergson. ¿Por qué? Por lanzar la distinción de nuestras tres imágenes: las imágenes-percepción, las imágenes-afección y las imágenes-acción. Pero sienten ustedes -no tengo necesidad de decirlo- que hace ya un cierto tiempo que abandonamos a Bergson. Él no dice todo lo que vimos, todo lo que dijimos. No hace falta decir que lo dice. Nos sirvió y eso es todo. No hay que hacer decir a un gran filósofo lo que no ha dicho, y al mismo tiempo hay que servirse de él plenamente, hay que considerar lo que ha dicho como objeto de un uso posible.

¿Por qué sentí la necesidad de hacer un rodeo? Lo digo porque es vergonzoso pero a la vez muy respetable. Me dije: «¡Vaya! Es una buena ocasión para enseñarles algo. No deben conocer a Maine de Biran, y tampoco a Peirce. Por tanto, es ahora o nunca». Se justifica plenamente si al menos a dos o tres de ustedes les he dado ganas de leer a Peirce o a Maine de Biran. Pero a pesar de todo, los necesitaba por otra razón. Me parece, por ejemplo, que las categorías de Peirce -primeridad, segundidad, terceridad— van a permitirnos un relanzamiento y que, en efecto, desbordan a Bergson. No lo contradicen, es otro tipo de problema. En el primer trimestre habíamos pasado dos sesiones comentando únicamente el primer capítulo de *Materia y memoria*... ¿Es que olvidé a Bergson con el paso del tiempo? No lo olvido en absoluto y si tenemos tiempo, después de las Pascuas comentaremos el segundo y el tercer capítulo de *Materia y memoria*. Me gustaría haber terminado todo el libro para fin de año. Pero si aquí introduzco primeridad, segundidad, terceridad, es porque de cierta manera esto va a relanzar los tres tipos de imágenes que habíamos extraído de Bergson. Y eso quizá vaya a permitirnos impulsar más lejos el análisis de la imagen-acción. No más lejos que el propio Bergson, sino más lejos que los medios que Bergson nos dio.

Esto nos lleva entonces a lo que sigue. Estamos ya en el elemento de la imagen-acción. Si retomo los términos de Peirce, recuerdan que la primeridad es lo afectivo, pero no en cualquier sentido de afecto, sino en el sentido de cualidad-potencia. La segundidad es la acción, la relación fuerza-resistencia.



#### La imagen-acción.

Y la terceridad, a muy *grosso modo*, es lo mental. Este recorte del mundo, este recorte de las imágenes en tres nos pareció muy extraño. Si estimamos haber terminado con la imagen-afección, entramos con entera naturalidad en la imagen-acción.

Ahora bien, la imagen-acción es la segundidad. Es decir, no es solamente lo que viene en segundo lugar—ese desarrollo lógico es muy poco importante—, sino que es aquello que en sí mismo es dos, por oposición a la cualidad-potencia que en sí misma es una y sólo remite a sí misma. Intentemos precisar entonces de qué va a estar hecha la imagen-acción. Hay que tomarla en un sentido amplio.

Sugiero —conforme a los análisis de Peirce que refieren a un tema completamente distinto— que existen de hecho dos formas de segundidad. Hay dos segundidades.

Pongamos que existe como una segundidad primaria, es decir -y hay que tomar todo esto al pie de la letra— que estaría entonces muy próxima de la primeridad. Ya no sería primeridad, pero en sí misma, en tanto segundidad, sería primaria. ¿Qué es una segundidad primaria? Lo hemos visto, ocurre cuando una cualidad-potencia —o varias- se efectúa o se actualiza en un estado de cosas. Eso responde a la noción de «sinsigno» de Peirce. La cualidad-potencia en sí misma era un cualisigno. Cuando la cualidad-potencia es actualizada en un estado de cosas, tenemos un sinsigno. Hay ya segundidad puesto que tienen, por una parte, cualidad-potencia, por otra, estado de cosas que actualiza. Es una segundidad primaria. Al conjunto lo llaman entonces «sinsigno». Por ejemplo, el cualisigno era lo lluvioso o la lluvia y el sinsigno es este día lluvioso, esta jornada lluviosa. Esta vez la cualidad-potencia, lo lluvioso, está actualizado en un estado de cosas determinado: este día, aquí y ahora. Se trata por tanto de la actualización en un espacio-tiempo determinado. Ven que esto ya basta para distinguirlo del dominio de la afección, en el que habíamos visto el papel de los espacios cualesquiera. Aquí con las imágenes-acción el espacio ya no será cualquiera, será un espacio aquí-ahora, es decir un espacio definido por sus coordenadas espacio-temporales.

Espero que esto esté muy claro. Se trata entonces del primer aspecto de la imagen-acción. A elección, se lo podrá llamar -y ya veremos por qué— «un mundo», «un medio» o «una situación». Quizás no «a elección»... Puede ser que haya matices entre mundo, medio y situación. Pero es el primer aspecto de la imagen-acción.

Digo que hay después una segundidad segunda. Se la podría llamar «segundidad verdadera», puesto que sienten que la primera segundidad está aún

muy próxima de la primeridad, que entre ellas existen transiciones imperceptibles. La verdadera segundidad aparece ya no al nivel del mundo actual, del estado de cosas determinado, de la situación, sino al nivel de la acción pura y simple. De una manera o de otra la situación o el medio van a engendrar, van a suscitar una acción que va a reaccionar sobre la situación, sobre el medio. Por lo tanto la acción, sea bajo su aspecto esfuerzo-resistencia, sea bajo su aspecto acción-reacción, implica siempre dos. ¿Qué es la acción? Es el duelo. La acción implica como mínimo la relación entre dos fuerzas: esfuerzo-resistencia, acción-reacción. Esas fuerzas pueden estar repartidas entre dos personas, entre una persona y una cosa, etc. Todos los tipos de combinaciones son posibles, pero para el comienzo de nuestro análisis aceptaremos la fórmula muy sencilla de que la acción es el duelo. Y esa es la verdadera segundidad. Recuerdan cuando el signo es, según Peirce, del tipo duelo acción-reacción o esfuerzo-resistencia. Por ejemplo, mi esfuerzo es el signo de la resistencia que enfrento o, inversamente, la resistencia que enfrento es el signo de mi acción. Estos signos de duelo, en los que un término existente, un existente actual deviene signo de otro existente actual, es lo que Peirce llamaba, en la tabla que vimos la última vez, un «índice».

Quiero decir al mismo tiempo dos cosas contradictorias. Lo que me parece muy importante es que fijemos nuestra terminología, porque aquí los términos son verdaderos conceptos, y que al mismo tiempo no los endurezcan, que sientan que pasamos de unos a otros de una manera muy, muy matizada.

Si intento resumir, diría que la imagen-acción comienza, por una parte, cuando el cualisigno deviene sinsigno, por otra, cuando el icono deviene índice. Las imágenes-afección eran cualisignos e iconos. El cualisigno era la cualidad-potencia expuesta en un espacio cualquiera, el icono era la cualidad-potencia expresada por un rostro. Ven ustedes que la imagen-acción supone que hemos abandonado aquel dominio de las imágenes-afección. Ya no estamos en el dominio de los cualisignos, sino en el de los sinsignos, a saber, cualidades-potencias actualizadas en un estado de cosas determinado; y ya no estamos en el dominio de los iconos sino en el de los índices, es decir el de las acciones que proceden por duelo.

Esto responde a mi preocupación por tener siempre únicamente dos polos para conducir mi análisis, y a mi preocupación complementaria de que esos dos polos no estén calcados sobre los dos polos de los otros tipos de imágenes. Estamos encontrando nuestros dos polos de la imagen-acción: lo que podría llamarse, muy a *grosso modo*, la situación o el sinsigno, y por otra parte la

#### La imagen-acción.

acción, el duelo o el índice. Y toda la imagen-acción se desplegaría no en un orden fijo, sino desde un polo al otro y desde este al primero.

Inmediatamente, algo nos sacude: ¿qué hará falta para pasar legítimamente de una situación a una acción o de una acción a una situación al nivel de la imagen-cine? Lo que está en juego es todo un modo de relato, toda una historia, toda una lógica cinematográfica. ¿Qué intermediarios harán falta? Digo que la situación suscita una acción y que la acción reacciona sobre la situación. Bueno, ¿pero a qué precio?

¿Cómo pasamos de la situación al duelo? La acción-duelo, la imagen-acción, se encuentra por todas partes en el cine. Si busco entre los géneros, en el *western* no hay ni necesidad de comentar; en el film histórico, en el momento en que hay una batalla. Pero con todo tipo de problemas, porque después de todo, ¿dónde está el verdadero duelo? Lo que sucede con la imagen-acción en el cine —veremos por qué— es que nunca se sabe dónde está el verdadero duelo. Nunca está donde uno cree. Es como un encajamiento de duelos unos dentro de los otros. Creía que el duelo era entre tal y tal personaje del relato y no lo es en absoluto, ocurre entre un tercero y un cuarto o entre el segundo y un tercero. El duelo nunca está donde creo. Pero si existe este encajamiento de duelos, es porque este pasaje de la situación -que exige una acción para ser resuelta- a la acción no es para nada obvio.

¿Y cuál es exactamente el elemento de la acción, la acción que va a resolver la situación o a reaccionar sobre la situación? Si ustedes quieren, existe todo un sistema de aproximaciones que van a hacer las delicias del cine. Es decir, el descubrimiento de un relato, de una historia en la cual hacen falta muchos, muchos intermediarios para pasar de una situación al duelo y para que el duelo repercuta sobre la situación.

Salvo en ciertos casos... A decir verdad, sólo conozco uno. Es tan bello y tan extraño... Imaginen un film en el que uno se propusiera mostrar una transformación inmediata de la situación en duelo. Para hablar de manera salvaje, un film en el cual uno se propusiera mostrar inmediatamente la transformación brutal de un sinsigno en índice. Si eso sucediera, todo el mundo reiría. Es decir, sólo podría mostrarse en un género preciso, el burlesco. No es fácil. Yo sólo conozco un caso. Tan raro... Digo esto porque cuando lo cuenta forzosamente no habrá de qué reír. Hay un film de W.C. Fields que es una maravilla, es su gran film shakesperiano... No me acuerdo del título<sup>1</sup>. Allí entrega todo su talento. ¡Qué actor del teatro shakesperiano hubiera sido!

<sup>1</sup> W.C. Fields, *The Fatal Glass of Beer*, 1933.

¡Qué Falstaff hubiera interpretado Fields! ¿Nadie se acuerda cómo se llama? Está en su cabana del norte, tiene su formidable gorro de piel. Ha recibido a su hijo, se dicen adiós. Abre rítmicamente la puerta y dice, con una pura voz shakesperiana: «Hace un día de perros». Inmediatamente recibe dos bolas de nieve en la boca. Ven por qué pertenece al burlesco. «Hace un día de perros». En efecto, vemos el viento, el hielo, la nieve... Es una imagen de situación. Y apenas dice eso recibe las dos bolas de nieve, como si alguien se las hubiera enviado. Es la transmutación inmediata de la situación en duelo. Cuando vemos la imagen —no cuando la cuento— uno es tomado por la risa, precisamente porque existió esta transformación inmediata, esta transformación *in situ*.

Es muy complicado, y en un cine de acción, en un cine en el que prevalecen las imágenes-acción, los directores más grandes se reconocerán sin duda por ciertos estilos, por la manera en la que combinan esos dos polos, el polo sinsigno y el polo índice, la primera segundidad y la segunda segundidad.

Les recuerdo, entonces, que la imagen-acción oscila de un polo al otro. El primer polo son las cualidades-potencias, es decir los afectos, en tanto que actualizados en estados de cosas determinados. El segundo polo son las acciones que, bajo forma de duelos, van a nacer del estado de cosas y a reaccionar sobre él.

Pero tengo la impresión de que fuimos demasiado rápido. Volvamos un poco hacia atrás. Las cualidades-potencias se actualizan en un estado de cosas. Eso es lo que se podría llamar un medio. Un medio está hecho de cualidades-potencias actualizadas y va a desarrollarse en acciones-reacciones. Supongamos que algunos autores geniales puedan intentar captar la actualización. Puesto que estamos en el dominio de la imagen-acción, es decir en los procesos de actualización. Supongan que los autores que poseen genio pueden quizá decirse: «Esto no basta, vamos a tomar las cosas antes». Y aquí podríamos hacer como un concurso de radio: no voy a citar a los autores en los que pienso... Vamos a hacer un anti-concurso de radio, puesto que si los encuentran habrán perdido porque mi descripción habrá sido muy exacta y habré ganado yo. Si no los encuentran, ganarán ustedes porque mi descripción habrá sido inexacta, mi idea habrá sido falsa.

No digo entonces qué autores, pero ellos dicen que antes de que las cualidades-potencias se actualicen en medios, en espacios-tiempos determinados, se actualizan —digamos— en mundos. ¿Qué quiere decir «en mundos»? Como en nacimientos de mundos. Para que exista actualización, es preciso que nazca un mundo. Hace falta que el cine, bajo su aspecto imagen-acción, nos haga como asistir al nacimiento de un mundo. «Por lo tanto» —supongo

### La imagen-acción.

que son ellos quienes hablan- «les mostraremos estados de cosas perfectamente determinados; les mostraremos medios, sean ficticios sean reales, poco importa; les mostraremos montañas y casinos, principados ficticios y piezas de departamento, etc., etc. Pero verán que a través de nuestro arte no los captarán solamente como espacios-tiempos determinados, sino también como nacimientos de mundos». Se trata a la vez de medios completamente determinados y de mundos que nacen bajo nuestros ojos. Dirán que el mundo no cesa de nacer en cada instante de su historia y que corresponde al cine mostrar este aspecto por el cual el mundo no cesa de nacer. En otros términos, todo medio determinado está como doblado por un mundo originario que va a tomar su lugar. Y originario no quiere decir el mundo de la naturaleza anterior. Es aquí y ahora que, si saben captarlos con suficiente profundidad, los medios valen por mundos originarios.

Esto parece raro. Hace un momento me precipitaba hacia la situación-acción. Luego me di cuenta de que iba demasiado rápido. Démosle un nombre al esquema situación-acción, al esquema de estas dos segundidades. Es el realismo. Medio-acción-reacción sobre el medio. Eso es el realismo.

¿De qué se trata cuando los medios dan lugar a mundos originarios, cuando los estados de cosas determinados dejan escapar un mundo originario que vale por dichos estados de cosas aquí y ahora? Sienten que hay algo por lo cual el realismo es sobrepasado. Diríamos -y es por esto que reconocemos a estos hombres de cine— que el mundo mismo sólo comienza con el film, con las imágenes que muestra el film. En los realistas no es así, las imágenes que muestran remiten a un mundo precedente. Es decir, se supone que el film está tomado en la corriente de algo que lo desborda. Aquí en absoluto. Con el film asistimos al nacimiento de un mundo. Nada precede y nada continuará. ¿Qué es esto? Una vez más, es la ambición que supera al realismo, que le hace una extracción. Reconstituir el mundo originario siempre ha sido la ambición, secreta y profunda, de lo que se llama el «naturalismo». Evidentemente «naturalismo» no quiere decir «el mundo de la naturaleza», sino espacios-tiempos determinados. Pero a diferencia del realismo, son espacios-tiempos determinados a los cuales se arranca el valor de los mundos originarios.

Me parece que el increíble inventor de esto en la literatura fue Zola. De allí la construcción muy extraña por la cual se distinguía, la construcción literaria muy curiosa, en la que toma un tema y lo agota. Fue su fuerza y su debilidad. Si ustedes quieren, es el anti-Balzac. En un sentido, Balzac está muy por delante de Zola, ya que el método de Zola posee un aspecto bastante retardatario. Y al mismo tiempo, si lo volvemos a situar en su proyecto, ven su novedad. Su

novedad es que procede por pedazos: si les hace una novela sobre el dinero, el tema debe ser agotado, si les hace una novela sobre el alcoholismo, igual. Son especies de frescos de los que se supone que cada uno agota su objeto. No es en absoluto el sistema de una novela en la que existen todo tipo de reenvíos, de confluencias, etc. Es un método que consiste verdaderamente en llegar hasta el final de un mundo. Eso es el naturalismo.

Y esto sólo se comprende si captan esta cosa esencial, muy bella: para ellos todos los medios que nos presentan son estados de cosas perfectamente determinados, histórica y geográficamente, pero al mismo tiempo son presentados como mundos originarios. Y es en tanto mundos originarios que los toman desde el comienzo y los llevan hacia su fin. Estos mundos originarios tendrán un comienzo absoluto y un fin radical. De modo que tendrán como un doble espesor. Una acción ocurrirá en un medio histórico determinado, pero al mismo tiempo será otra cosa, algo más profundo, que se desarrollará en el mundo originario que corresponde a ese mundo determinado. En cada instante de la historia ustedes pueden descubrir el mundo originario que corresponde a los medios derivados.

Me parece que el naturalismo en absoluto es simplemente, como se dice, una descripción lo más exacta posible de los medios determinados. Es la elevación de los medios históricos determinados, es la elevación de los estados de cosas, a la forma de un mundo originario que tiene su comienzo y su fin. Este es el primer punto.

Si comprendieron este primer punto, diré que al naturalismo no le costará mostrarnos que cualquiera sea el medio considerado, siguió siendo literalmente lo más natural. ¿En qué sentido? Es el mundo de la crueldad bestial, de la crueldad animal. O de la santidad primitiva, del alma más delicada, del alma original. Y no le costará mostrar que en todo medio determinado en la historia y en la geografía, basta que ustedes rasquen para encontrar el mundo originario que les entregará los más increíbles animales prehistóricos –pero que ya no serán prehistóricos- o las personas más celestiales -pero que ya no serán celestiales-. El naturalismo es una extraña operación.

Ven entonces que la primera actualización en la imagen-acción no se hace siquiera en el complejo medio-situación / acción, sino en esta instauración, esta exhibición de mundos supuestos primordiales, imaginarios.

Segundo punto. ¿De qué está hecho un mundo originario? ¿Qué segundidad, qué duelos van a ejercerse? Del mismo modo que en el medio más determinado histórica y geográficamente descubren el mundo originario, bajo la acción más rigurosa y más implacable van a descubrir otra segundi-

dad, una segundidad originaria. ¿Y qué será la segundidad originaria? Será el acoplamiento de aquello que, según el naturalismo, va a fundar toda acción; a saber, el acoplamiento entre la pulsión y su objeto. Los mundos originarios están hechos de pulsiones y de objetos de la pulsión. Bajo la forma de una segundidad, puesto que los objetos y las pulsiones se hallan separados. La pulsión está en la búsqueda ciega, obstinada de su objeto o de algo que será su objeto, y el objeto está en busca de su pulsión.

Y eso podrá ser el salvajismo más puro. ¿Por qué? Es que «objeto» no es una buena palabra, porque la pulsión no escoge un objeto. Arranca, corta, captura, desgarrar su objeto. No desgarrar su objeto por sadismo, sino para constituirlo. ¿Por qué? Esto es muy conocido, y no es por azar que estos autores han cuanto menos sufrido cierta influencia del psicoanálisis. El objeto de la pulsión es lo que el psicoanálisis ha sabido llamar, con Melanie Klein, el «objeto parcial». Lo que es decepcionante en la expresión «objeto parcial» es que se tiene la impresión de que es un tipo de objeto. Pero no es un tipo de objeto, sino un objeto reducido a ese estado. Fue preciso arrancar algo al objeto completo. En otros términos, hay que encontrar una expresión distinta que la de «objeto parcial». Digamos un «exjeto» o un «desjeto», implicando la acción de arrancar. La pulsión debe conquistarlo sobre el estado de cosas. En otros términos, la pulsión jamás tiene por objeto un objeto global. Es preciso que conquiste pedazos sobre el estado de cosas, puesto que los pedazos son su verdadero objeto.

Y el mundo originario es precisamente el mundo en el que se enfrentan las pulsiones y los pedazos de objetos, los pedazos que van a servir de objetos a la pulsión. ¿Qué pueden ser estos pedazos? Flay tantos como pulsiones. ¿Y cuáles pueden ser estas pulsiones? Hay tantas como pedazos. Todo lo que existe en pedazos suscita una pulsión, aun si es artificial. Estamos más allá de la diferencia artificio/naturaleza, puesto que incluso en el mundo más artificial hay algo original que se juega. De modo que todo lo que es pedazo es objeto de pulsión. Pulsión sexual con pedazos de cuerpos. Pulsión de dinero con monedas. Pulsión de hambre, pulsión alimenticia... excelente para los pedazos. Y podrían ser muchas otras... Aquí la noción de mundo originario se precisa: el estado de cosas determinado, por histórico que sea, por artificial que sea, permite que se libere esta sola y única historia de las pulsiones y de sus objetos.

De modo que en este nivel de la imagen-acción, ¿cuál será el tipo de signo que responderá a «mundo originario» en tanto se desarrolla como pulsión-objeto? ¿Cuál es la forma, el signo de esta segundidad? Es lo que habrá que llamar el «síntoma». Y ese cine será un cine de síntomas.

Después de todo, los directores que se hayan elevado hasta este cine tendrán, si quieren, derecho a decir como decía Nietzsche: «Nosotros, médicos de la civilización». Un pequeño número de grandes directores son aptos para apropiarse esta frase que Nietzsche aplicaba a los filósofos: «Nosotros somos médicos de la civilización». Queriendo decir con eso algo muy preciso: a saber, en el medio más histórico y más determinado, nosotros diagnosticamos el mundo originario que encierra ese medio, ese estado de cosas, puesto que diagnosticamos las pulsiones, los objetos de pulsión, las bodas entre las pulsiones y los objetos, tal como se desarrollan en ese mundo.

Tercera observación. Desde entonces, digo que ese mundo originario definido por la aventura de las pulsiones y de sus objetos es un origen radical, un comienzo absoluto, y al mismo tiempo un fin absoluto. No son los intermediarios lo que les interesa. Un realista se interesa por los intermediarios, por lo que existe entre ambos, no se interesa ni en el comienzo ni en el fin. Al naturalista sólo le interesa el comienzo y el fin. Porque son lo mismo. Es en el mismo movimiento que este mundo hace eclosión y que ya ha terminado. Es como si la idea naturalista fuera hacer mundos abortados. Para los naturalistas, lo que Dios ha logrado hacer son mundos abortados. En una mitología se puede suponer que Dios antes de crear el mundo ensaya y falla, comete un montón de fallos, cosas que no marchan, entonces las tira antes de crear nuestro mundo. Existen mitologías así. Los naturalistas dicen: «No, estamos siempre en el período de los fracasos». Tenemos todo tipo de mundos originarios, todos malogrados. ¿Y a través de qué van a definirse? El tiempo, el verdadero tiempo, es esta identidad entre el comienzo y el fin. Lo único que cuenta es el comienzo del mundo originario y, desde entonces, también su fin absoluto, su fin radical.

¿Por qué va hacia un fin radical? Es que estos mundos originarios son sistemas cerrados, abominablemente cerrados. Los personajes están radicalmente y por siempre encerrados en estos mundos primordiales. ¿Por siempre? Desconfiemos... Quizá vamos demasiado rápido... Pero tanto mejor, rectificaremos. ¿Por qué van hacia un fin radical? Porque siguen la pendiente de las pulsiones y de sus objetos. Y el mundo originario no es otra cosa que la pendiente común de las pulsiones y de sus objetos. ¿Qué es esta pendiente común de las pulsiones y de sus objetos? Por una parte es la muerte. Y allí surge la más extraña pulsión de muerte como reunión de todas las pulsiones. Y sí, efectivamente el psicoanálisis pasó por aquí... Pero esto es mucho más vivo. En todo caso, no dependen de él. ¿Qué es esa pendiente de los objetos en la que todos los objetos se reúnen formando una especie de humus que



hace uno con el humus del comienzo del mundo? Es el depósito de basura, es el residuo universal. Y cuando la pulsión se ponga a hurgar en los basurales, sabremos que el mundo originario ha llegado a su fin, y que su fin estaba allí desde el comienzo.

¡Viva el naturalismo! ¡Qué maravilla! Es como el mundo de Empédocles cuando es llevado por la discordia: ojos sin frente, manos sin brazo... todos los objetos parciales que se reúnen y chapotean, que forman una especie de ciénaga. Ven hasta qué punto no se trata del mundo expresionista. Es el mundo de las pulsiones y de sus objetos, ya no es en absoluto el mundo de los afectos.

Existe entonces esta pendiente común que va del mundo originario en su comienzo absoluto a su fin radical. Es como la entropía del mundo originario. Todo esto es demasiado triste, a menos que el mundo cerrado, el mundo originario en su clausura, en su pendiente, en su entropía, esté en alguna parte abierto o entreabierto sobre lo Abierto; a menos que se produzca una remontada de la entropía, una neguentropía. ¿Qué llevaría a esta remontada de la entropía? ¿Hay una salvación? ¡Por Dios que los naturalistas están lejos de la mística! Pero no han dejado de plantear el problema de la fe. ¿Hay una salvación? No en sentido general... Pero una vez dicho que son ellos quienes inventaron este problema, el de los mundos originarios cerrados que descubrían bajo los estados de cosas determinados, no podían no encontrar este problema: ¿vamos a escapar? ¿Y qué va a sacarnos, qué fe?

Sin duda oscilaban entre varias respuestas. Quizá una fe de tipo religiosa, es decir cualquier religión de renuncia. Extraer una fe de la religión era una respuesta posible. O bien quizá el amor. ¿Pero qué amor se necesitaría para remontar esta entropía, para abrir estos mundos cerrados? O bien el socialismo revolucionario. Después de todo, eran ya todas las direcciones de Zola. ¿Cómo salir de estos mundos originarios, por el amor, por el socialismo, por un equivalente de la fe? ¿Es posible salir?

He aquí en tres momentos el cuadro que quería hacer. A mi modo de ver, sólo hay en el cine dos tipos que construyeron de un extremo al otro este mundo de las pulsiones y de los objetos y que hicieron ver los mundos originarios bajo los estados de cosas determinados. Son evidentemente Stroheim y Buñuel. De eso se trata, vamos a ver el cine de acción de Stroheim y de Buñuel. Voy a intentar mostrar en qué todo lo que dije salía efectivamente del cine de Stroheim y del cine de Buñuel. Pero casi diría que es cine anterior a la acción, no cine de acción. No es realismo, es naturalismo. Y es muy, muy diferente. Y hasta donde conozco, el cine americano, cualquiera sea su potencia, jamás comprendió nada de este problema, de filmar este mundo de

las pulsiones y de los objetos. De modo que Stroheim y Buñuel no podían ser integrados al cine americano, aunque estuvieran o fueran a Hollywood. Simplificando mucho, el verdadero asunto del cine americano ha sido el cine de acción. No crean mundos originarios. Descubrir mundos originarios bajo los estados de cosas determinados es inevitablemente una idea muy europea. No es en absoluto la idea de un americano, es de un viejo alemán o de un español un poco chiflado. Es muy curioso... Hasta donde conozco, sólo ellos captaron esto.

Intervención: ¿Puede ser Ferreri también?

Deleuze: ¿Ferreri? Sí, puede ser que esté en esta línea. Sería interesante verlo bajo este aspecto. Veo de inmediato en qué piensas... Está muy bien.

Tengo que ir a la Secretaría. No se vayan.

¿Pueden cerrar la puerta, si son tan amables? Esa puerta me exaspera... Odio las puertas... Quisiera entonces decir muy rápidamente lo que es este naturalismo.

Todo el mundo sabe que en Buñuel, por ejemplo, la cuestión de su surrealismo es una cuestión muy difícil de situar. Sobre esto quiero decir una cosa muy, muy simple: el equívoco de la relación Buñuel/surrealismo se explica muy fácilmente. Es que lo surreal para Buñuel es precisamente el descubrimiento y la construcción de estos mundos originarios. Y esto tenía muy poco que ver con Bretón. Bretón no se engañó en cuanto a la extrañeza de sus relaciones con Buñuel. Sentía que Buñuel no era de los suyos. Si se define el naturalismo por esta construcción y este descubrimiento de los mundos originarios interiores a los estados de cosas histórico-geográficos, literalmente el primer surrealismo es precisamente el naturalismo... ¡Pueden cerrar esa puerta! Me siento muy buñueliano... es preciso que todo esto esté cerrado... Es el enemigo... no creo que la salvación venga de afuera, de afuera no puede llegar nada más que lo malo...

¿Qué es entonces lo que encuentran de común entre Stroheim y Buñuel, incluso en su manera de filmar? Tienen un primer tema que es fundamental, que es el de los mundos cerrados. Aun cuando estén abiertos a la naturaleza, aun cuando puedan ser exteriores, paisajes exteriores, las grandes clausuras son, tanto en uno como en otro, grandes momentos. Las montañas de Stroheim no son poca cosa. Y los exteriores de Buñuel, filmados de tal manera que constituyen precisamente circuitos cerrados, esos mundos cerrados que son precisamente mundos originarios, es decir, en los que va a desencadenarse la historia de las pulsiones y de sus objetos.

Segundo punto: todas las acciones reportan algo. En efecto, es la primera forma de violencia en el cine. En nuestro análisis de la imagen-acción veremos todas las formas de violencias. Pero esta primera violencia es la violencia naturalista. Primera en el sentido lógico de nuestro análisis. Es la violencia de las pulsiones y de sus objetos, de esos objetos arrancados y de esas pulsiones que arrancan. Es el mundo de los predadores. Y las acciones sólo están allí *para algo*, que es la acción original, el acto de la pulsión. No son acciones, en este cine no hay acciones. Son actos pulsionales. Que implican, de ser necesario, la mayor astucia. La astucia forma parte de la pulsión. Pero aún no se trata de la imagen-acción en el sentido del cine americano.

Luego tenemos la doble pendiente de la degradación en la que se precipitan la pulsión y el objeto. ¿Hacia qué? Hacia el fin del mundo. Final del mundo reunido en la misma imagen. Por ejemplo, la célebre imagen de *Esposas frívolas*<sup>2</sup>, el cadáver lanzado en el basural. Es decir, el fin común de la pulsión y del objeto. Y la imagen no menos célebre al final de *Los olvidados*<sup>3</sup>: el cadáver del tipo lanzado a la basura.

Y tanto en uno como en otro, la afirmación de que se trata siempre de un mundo originario. En Stroheim podrá ser un principado de opereta, podrá ser una opereta del tipo *La viuda alegre*<sup>4</sup>, o cualquier otra cosa. Podrá ser el casino, en *Esposas frívolas*, etc. Este mundo cerrado es descubierto y situado como mundo originario, el mundo de los orígenes, es decir el mundo que se define como síntoma a través de las pulsiones y de los objetos desgarrados.

De allí que tengamos, en ambos, un tipo de primer plano completamente nuevo. Esta vez y solamente esta vez el primer plano es efectivamente el objeto parcial. Tanto en uno como en otro, los zapatos como objetos de la pulsión sexual. O la pierna que falta, la invalidez. Pero ven que no vuelvo sobre lo que decía a propósito de la imagen-afección: el primer plano jamás constituye algo como objeto parcial, su operación es completamente diferente. Aquí encuentro en electo otro tipo de primer plano. Pero no tengo que corregirme, puesto que no es el primer plano el que constituye la cosa como objeto parcial, sino que debido a que la cosa es en sí misma objeto parcial, en tanto es objeto de la pulsión, se vuelve desde entonces objeto de un primer plano. De allí los primeros planos de zapatos, de piernas que faltan, los primeros planos de invalidez, etc.

<sup>2</sup> Erich von Stroheim, *Foolish wives*, 1922.

<sup>3</sup> Luis Buñuel, *Los olvidados*, 1950.

<sup>4</sup> Erich von Stroheim, *The merry widow*, 1925.

Finalmente, la manera en que la pulsión toma un mundo originario. Por más que lo extraigan de un medio, el mundo originario atraviesa varios medios, comprende diferentes medios -es incluso una de las diferencias que veremos en un momento—. ¿Cómo está orientado? Tiene dos coordenadas. Un mundo originario está orientado en su distribución de las pulsiones en la brutalidad de ricos y pobres —las clases, que son una noción derivada— y en buenos y malos. Ricos y pobres, malos y buenos, van a cuadrricular el mundo de las pulsiones y de sus objetos. Por ejemplo, la manera en la que es filmada en ambos —pero fundamentalmente en Buñuel, es obvio— la pulsión alimenticia, el hambre.

Saben que desde que no pudo hacer más filmes, Stroheim sufría tanto que, de manera patética, hacía pseudo-novelas. Son guiones de lo que hubiera querido hacer. Y estos guiones son novelas lamentables. Si se quiere plantear la diferencia, como novelas son muy malas, pero como guiones son sublimes. Escribió mucho. Son guiones puros, admirables. Hay uno de ellos, *Poto-Poto*<sup>5</sup>, que es muy insólito. Nos damos una idea de cómo Stroheim lo hubiera rodado: *Poto-Poto* es su gran film africano. Ustedes quizá saben que *La reina Kelly*<sup>6</sup>, uno de los grandes filmes de Stroheim, que fue interrumpida, contenía un episodio africano. La heroína Kelly iba a África y debían ocurrir cosas abominables. Y *Poto-Poto* es la continuación, es el gran film africano en el cual la muchacha se vende, vende su cuerpo, pero de una manera muy curiosa: jugando a la ruleta. Eso es el mundo de los ricos. Hay hombres que juegan apuestas, y aquel que hace la apuesta más fuerte tiene derecho de jugar a la ruleta con ella. Esa es una escena típica de Stroheim. Entonces hay una especie de alcohólico bruto, un colono del lugar, que hace una apuesta grande y gana, por lo tanto, el derecho de jugar a la ruleta con ella. O bien ella gana y toma el dinero de la apuesta, o bien pierde y se entrega a él. Evidentemente pierde. Y él va a llevarla a un pantano pútrido donde ha instalado su sistema de explotación y servidumbre. Es un tirano. He aquí que apenas llegada —y pertenece cada vez más al puro Stroheim— es lanzada en el pantano de Poto-Poto, y él lanza el grito: *Has recibido ahora el bautismo, serás nombrada ciudadana de honor de Poto-Poto, la cloaca del mundo sobre el ecuador. ¿Quién es aquel que dijo: «un grado más o menos de latitud o de longitud cambia enteramente el código de la moral y las leyes»?* Debió decirlo una especie de Montaigne o de Pascal. En términos cinematográficos, diría que se

<sup>5</sup> Erich von Stroheim, *Poto-Poto*, E. de la Fontaine, Paris, 1956

<sup>6</sup> Erich von Stroheim, *Queen Kelly*, 1929.

trata del cine de los medios-acciones. Pero en el cine de las pulsiones-objetos la ley no es eso, ya no es un grado más o menos de latitud o de longitud lo que cambia. *Y bien, aquí la latitud es cero.* Es el mundo original. ¡La latitud es cero! *Nosotros, en Poto-Poto, no tenemos leyes, no tenemos moral ni identidad mundana. Aquí no hay tradiciones, no hay precedente. Aquí cada uno actúa según el impulso del momento y hace lo que Poto-Poto lo empuja a hacer. Poto-Poto es nuestra única ley, nuestro jefe todopoderoso, rey, emperador, mogol, juez supremo. Es impiadoso, no acepta ninguna circunstancia atenuante*<sup>7</sup>. Y bien, es la latitud cero, es el mundo original.

Pero quisiera llegar a la cuestión de si hay una distinción entre Stroheim y Buñuel. El paralelo, las correspondencias entre ambos me parecen muy grandes, pero todos sabemos que estos autores son al mismo tiempo extraordinariamente diferentes. Sienten que a pesar de todo estas comparaciones son muy formales. Dentro de un rato vamos a volver a un caso que acaba de ser citado y me parece apasionante, el de Ferreri. ¿No habría algo de esto en la empresa muy insólita del cine actual de Ferreri? ¿No es él quien ha comprendido algo de este cine muy extraño, muy violento? Esta es la primera gran violencia cinematográfica. Es el primer mundo de la violencia.

Pero quisiera señalar las diferencias entre Stroheim y Buñuel. ¿Qué hace que, en esta comunidad de estilos, en este común naturalismo, el naturalismo de Stroheim no sea el mismo que el de Buñuel? No es lo mismo, no es el mismo mundo.

Comenzaba hace un momento por Zola, y decía que pertenece al naturalismo. Pero si empujo un poco mi comparación, la historia del movimiento naturalista me parece muy interesante, porque hay un discípulo de Zola que se llamaba Huysmans y que hace una especie de manifiesto diciendo: «Y bien, ya fue suficiente de Zola. Es demasiado limitado, demasiado reducido». ¿De qué se nos habla finalmente en el naturalismo de Zola? Sí, cada cosa se agota en un libro, pero ¿para qué? Para las pulsiones más materiales, más animales. Tenemos un libro -o un film- sobre la sexualidad, otro sobre la avaricia, otro sobre el hambre o sobre el alimento. Y Huysmans dice que esto no llega muy lejos, que habría que descubrir, que hay que comprender que existe un naturalismo del alma. Y es entonces que Huysmans forma un proyecto muy extraño. No hay solamente un naturalismo del cuerpo, hay un naturalismo del alma. Más aún, hay un naturalismo de lo más artificial. «Hay que ir todavía más lejos», añade, «hay un naturalismo de lo espiritual».

<sup>7</sup> Erich von Stroheim, *Poto-Poto*, op. cit., pág. 132.

Y para comprender esto, dice, «habría que tener fe, y yo aún no la tengo». Felizmente la tendrá pronto... Está harto, también. «Ya fue suficiente», dice, «sólo hay documentos sociales o documentos psicológicos, no hay documentos de almas». Finalmente, dice, «el héroe naturalista es reducido o bien a la bestia bruta, al hombre dominado por las pulsiones más materiales, o bien al hombre cualquiera, y se desliza hacia el realismo.»

Huysmans pretende renovar el naturalismo a través de esta especie de artefacto: hacer un naturalismo del alma. Y esto puede ocurrir bajo la forma de vidas artificiales. En *A contrapelo*<sup>8</sup>, entonces, cuenta cómo Des Esseintes, que sufre hasta el extremo de todas las enfermedades neuróticas, organiza una vida de puro artificio. Y en la corriente del libro se sugiere todo el tiempo como tema que finalmente el artificio es aún decepcionante, puesto que aún más bello que el artificio es lo sobrenatural. Y sólo la fe puede darnos lo sobrenatural. Ven este deslizamiento del hombre de la perversión al hombre de la fe, que va a constituir un nuevo naturalismo muy extraño, casi hasta un punto donde el naturalismo y el sobrenaturalismo ya no se distinguen.

Aquí simplifico mucho, pero casi diría que entre Stroheim y Buñuel existe algo semejante a esta diferencia entre Zola y Huysmans. ¿Cuál es finalmente la gran diferencia? Es que Buñuel —corrijan ustedes mismos— no deja de interrogar la posibilidad de que existan pulsiones del bien o pulsiones de la fe —la fe como pulsión—. A partir de allí el problema es doble: la fe o el bien como pulsión. La primera respuesta de Buñuel no es un retorno al naturalismo de Zola. Es otro elemento, el elemento ha cambiado. Su primera respuesta es que hay pulsiones de la fe y además hay pulsiones hacia el bien, sólo que unas no valen más que las otras, son unas tan repugnantes como las otras. Todo esto es el tema de las relaciones de Buñuel con el catolicismo. Es muy curioso, pero creo que ahora estamos al menos más armados para intentar comprender. Sí, hay santos, la santidad existe, pero ustedes saben, no vale mucho. Es tan bestial como la Bestia, es también pulsión-objeto parcial. Recuerden lo que se le dice al sacerdote en *Nazarín*<sup>9</sup>: *Tú y yo —evidentemente es la voz del demonio— sumos iguales. La única diferencia es que tú estás del lado del Bien y yo del lado del Mal. Y es justamente por eso que ambos somos inútiles.* «Ambos somos inútiles» es también una frase clave si recuerdan *Viridiana*<sup>10</sup>:

<sup>8</sup> Joris-Karl Huysmans, *A rebours*, 1884. (Trad. Cast.: *A contrapelo*, Cátedra, Madrid, 1984).

<sup>9</sup> Luis Buñuel, *Nazarín*, 1959.

<sup>10</sup> Luis Buñuel, *Viridiana*, 1961.

el hombre del Bien o el hombre de la fe como radicalmente inútiles. Es un universo cerrado, tan cerrado como los otros. Más aún, esto forma parte del mundo originario cerrado: tendrán los hombres del Bien, tendrán los hombres del Mal, tendrán los pobres, tendrán los ricos -estos dos no se corresponden con los anteriores—. Tendrán esas cuatro categorías, pero todo eso es la inutilidad radical... Son parásitos... Ese mundo originario sólo tiene parásitos por habitantes. Pobres, ricos, hombres de mal, hombres de bien, son parásitos, son predadores.

Todos estos temas estaban también en Stroheim, pero quiero decir que en Buñuel van a volverse el tema fundamental.

Segundo nivel: ¿existe sin embargo una salvación? ¿Existe lo que llamo una «remontada de la entropía»? Hay declaraciones muy curiosas de Stroheim en las que simula ser un cristiano puro. Pero evidentemente le gustaba mucho hacer declaraciones para sorprender. Dice: «Pero es muy importante el cristianismo, el cristianismo atraviesa toda mi obra». No me parece evidente. En Buñuel es evidente. Y en efecto, está muy ligado a la pregunta: ¿existe una salvación, se puede remontar la pendiente de la pulsión y de su objeto a partir de estos mundos originarios cerrados?

En Stroheim dejó la cuestión completamente abierta porque, una vez más, esa obra fue interrumpida muy rápidamente. Tuvo que interrumpir sus filmes, y muy a menudo se cortaron sus finales. Señalo solamente que *La reina Kelly*, que fue al menos retomada por el guión *Poto-Poto*, es una historia de amor puro en la que al final los dos protagonistas salen —¡pero en qué estado!- del pantano en el que estaban atados uno al otro mientras las aguas subían y los cocodrilos llegaban. El pantano según Stroheim no habría sido en absoluto un pantano expresionista, sino un pantano naturalista muy, muy curioso, como del tipo depósito de basura. Eso es lo que le fascina, el depósito y el cadáver. Pero los dos amantes atados uno al otro en el pantano mientras las aguas subían y los cocodrilos llegaban —¡formidable!— son salvados justo a tiempo, y es el amor lo que los salvó. Bueno, y está la famosa escena de la remontada de la entropía, la escena de los manzanos en flor y del amor puro en *La marcha nupcial*<sup>11</sup>. Pero dejemos abierto, no sabemos lo que hubiera hecho Stroheim.

Lo que digo es que en el caso de Buñuel existe esta indicación de que es por un medio cualquiera. En él siempre giró alrededor de dos polos: la

<sup>11</sup> Eric von Stroheim, *The wedding march*, 1928.

revolución o el amor. *Transformar el mundo, cambiar la vida...* en fin, todos esas cosas célebres... no tengo necesidad de desarrollar eso.

Me parece que lo que necesito desarrollar es la novedad. La fórmula Stroheim es finalmente conocida. Lo que no es conocido es su manera de filmar. Pero su tema de la degradación, con la gran incógnita de qué es lo que puede remontar la degradación, es muy conocido. Lo que es muy prodigioso es la manera en la que sabe filmar una degradación. Cuando se dice que es un cineasta del tiempo, digo que es cierto y es falso. Es verdad, como se dice en todas las historias del cine, que es el primero en haber introducido la duración en el cine. Pero eso se dice siempre a propósito de *Avaricia*<sup>12</sup>. Por mi parte, digo que es un cineasta del tiempo en el cual el tiempo no puede intervenir como tal. Por tanto, no es completamente cierto, no es propiamente hablando un cineasta del tiempo. No hay muchos cineastas del tiempo, es un problema raro. Pero existe una razón muy simple por la cual el problema del tiempo realmente no puede ser el objeto del cine de Stroheim, y es precisamente porque el tiempo está subordinado a la pendiente de las pulsiones y de sus objetos. El tiempo sólo puede intervenir en función de este tema mayor de su cine. No puede pasar al primer plano, no puede ser tratado directamente como tal. Sólo puede ser tratado en función de las pulsiones.

Tomen a otro tipo, que por su parte ha malogrado la función de las pulsiones. Hubiera querido, pero era demasiado elegante, demasiado aristócrata. Y es exactamente lo inverso: debido a que su problema es el tiempo, por mucho que lo haya intentado no pudo jamás llegar al problema de las pulsiones. Es Visconti. Era demasiado aristocrático para llegar a ese mundo de violencia. Pero en fin, no importa...

En Buñuel hay una fórmula absolutamente nueva. Ya no nos encontramos frente a «degradación-remontada eventual de la pendiente», que serían un poco los términos de Stroheim, porque Buñuel encontró algo cinematográficamente firmado con su nombre. ¿Qué es para él la degradación? Él gira en torno a esto: la degradación es la repetición. Es sin duda el primero en haber hecho de la repetición una potencia cinematográfica. ¿Por qué es la repetición? Porque todo se degrada por la repetición. La repetición es la vida y es su degradación. Siempre levantarse, siempre acostarse, alimentarse cada día... ¿Cómo quieren que todo esto salga bien? Como decía Lacan, si no estuviera la muerte, ¿cómo podrían vivir? No soportarían la vida. La repetición

<sup>12</sup> Erich von Stroheim, *Greed*, 1924.



es la degradación misma. Lo que va a producirse en el universo cerrado de Buñuel es el proceso de repetición. Eso es lo que pasa en el mundo originario. El mundo originario está librado a un proceso de auto-repetición que hace uno con su propia degradación.

¿Pero es verdad? ¿Y qué podría salvarnos de la repetición? La respuesta es simple, y después de todo va a permitirnos reencontrar algunos filósofos. ¿Qué puede salvarnos de la repetición? Nada, salvo la repetición. ¡Ah! Entonces hay dos repeticiones. Seguramente hay miles. Entre otras existen estas dos. Estaría la repetición que salva y la repetición que mata. Existe la repetición que hace uno con la degradación y existe la repetición que salva de la degradación y que remonta la pendiente de la degradación.

¿Quién dijo esto? Veo un primer autor que dijo eso bajo el modo... burlesco... O no sé, burlesco es un mal término... Un autor que los surrealistas conocían muy bien. No descarto que Buñuel lo haya conocido aunque, por lo que sé, no hace referencia a él. Es el autor de *Impresiones de Africa*<sup>13</sup>, Roussel, que gustaba mucho a los surrealistas. Y Roussel contaba con frecuencia extrañas historias como esta -si la escuchan bien, van a ver de inmediato que es Buñuel-: *Algunos cadáveres, cada uno encerrado en una vitrina, están condenados a repetir un acontecimiento fundamental de su vida. Y un gran sabio cadáver en su vitrina no cesa de repetir el acontecimiento fundamental de su vida, a saber, la muerte de su hija por asesinato*<sup>14</sup>. El infierno-repetición es un tema muy conocido: Strindberg, Stroheim... Pero van a ver dónde Buñuel se despega. Y luego este gran sabio cadáver que no cesa de repetir el asesinato de su hija en una especie de sonambulismo absoluto -la mala repetición- inventa un instrumento increíble para la época —hoy Roussel, siempre adelantado a su tiempo, hubiera inventado otra cosa—. Inventa un sintetizador en el cual toma la voz de una cantante de ópera y truca tanto esa voz que reconstituye la voz más natural, más auténtica, de su hija. Y es cuando encuentra la voz pura de su hija a través del sintetizador mágico que se libera de la mala repetición. Y de cierta manera, su hija le es devuelta, es recuperada, vuelve de los muertos. ¡Bella historia!

Roussel abunda en estas historias que consisten en oponer dos repeticiones, la repetición que encadena y la repetición que libera, que salva. Y distribuye las repeticiones. Pero ustedes sienten que de hecho no se trata de eso. El artista las distribuye, tiene todo el derecho de hacerlo para reconocerse en ellas: está

<sup>13</sup> Raymond Roussel, *Impresiones de Africa*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1973.

<sup>14</sup> Cf. Raymond Roussel, *Locus solus*, Interzona, Buenos Aires, 2003.

la repetición imperfecta y la repetición absolutamente perfecta. Pero sentimos que se trata de otra cosa. Lo salvador no es la perfección de la repetición en tanto repetición. Decir que una comprende pequeñas inexactitudes y la otra es perfecta y absolutamente exacta es una manera simbólica de expresarlas. Una vez más, todo el mundo siente que en estas dos repeticiones se trata de otra cosa.

Otro autor —que quizá Buñuel conocía, no sé— y que tuvo una importancia muy grande para la filosofía es Kierkegaard. Y el gran Kierkegaard escribió un libro intitulado *La repetición*<sup>15</sup>. En este libro desarrolla la siguiente idea. Existe una mala repetición, una repetición demoníaca y que mata. La llama la «repetición estética». Es una repetición que nos encadena. Puede ser la repetición del hábito o, peor aún, la repetición de Don Juan, la repetición estética de aquel que busca revivir el pasado. Es la repetición vuelta hacia el pasado. «Voy a reconstituir el instante en el que fui feliz». «Quiero que mi novia me sea devuelta». «¿Pero quién puede devolvérmela? ¿No ha envejecido y yo también?» En esta búsqueda a través del tiempo se trata de resucitar el pasado. Y podrán hacerse los artistas, pero es la repetición burguesa.

Pero en ese mundo burgués surgen extraños hombres a los que en principio no se los reconoce por nada. Parecen como todo el mundo. Sólo que su verdadero nombre es Job, o Salomón... o incluso Kierkegaard, que lloraba por una novia perdida, que no cesaba de llorar novias perdidas. Y que se encontraba frente a este problema: ¿cómo escapar a la repetición? Y descubría esto: ¿cuál es la operación de la fe? Y se trata de una fe desprovista de religión... ¿Cuál es el extremo de la fe cuando ya no depende, cuando rebasa el límite religioso? Que renuncie a todo. En la misma operación, que Kierkegaard llama un «salto», todo me será devuelto. Que renuncie a todo no *para que* todo me sea devuelto. En la misma operación todo me será devuelto. Más aún, multiplicado por diez. Es preciso que renuncie a mi novia para que me sea devuelta. ¿Bajo qué especie? Bajo la especie de la fidelidad absoluta. Seguramente no me será devuelta en cuerpo y carne. ¿Cómo sería posible? Además se ha casado con alguien —era el caso de Kierkegaard- (*risas*). Me será devuelta mejor que como cuerpo y carne. Me será devuelta en la fidelidad absoluta que tendré por ella. Es al mismo tiempo que renuncio a ella y que obtengo la verdadera repetición, la repetición que salva.

Aquí se comprende mejor. Lo simbólico era: repetición inexacta, imperfecta/ repetición perfecta, exacta. Pero más profundamente se trata de repetición estética/repetición por la fe.

<sup>15</sup> Soren Kierkegaard, *La repetición*, Alianza, Madrid, 2009.

Ahora bien, en Buñuel es eso lo que funciona cinematográficamente. Stroheim es quien sabe captar el movimiento de la degradación y de las pequeñas remontadas de la entropía. Creo que está realmente del lado de Zola, es una especie de inmenso Zola cinematográfico. ¿Pero al servicio de qué pone Buñuel la cámara? Del proceso de la repetición y de la eventualidad de una repetición que salva, es decir que abre el mundo originario cerrado. ¿Y cómo se ve eso? En dos casos fundamentales. *El discreto encanto de la burguesía*<sup>16</sup> es el tipo mismo de la repetición que encadena. ¿Por qué hay que repetir, cuál es la ley de la repetición que encadena? Finalmente ya la daba Roussel. Es por eso que no podemos excluir una influencia a través de los géneros de Roussel sobre Buñuel. A saber: el acontecimiento se deshace completamente solo, incluso antes de producirse. Nunca lo alcanzamos. Y *El discreto encanto de la burguesía* es el relato de ocho comensales malogrados que no llegan a hacerse, es decir, que se deshacen antes de hacerse. Es la repetición que encadena. Cada vez con una razón o una motivación diferente, pero es esta serie repetitiva con ocho términos la que va a constituir la estructura del film.

Ahora bien, respecto a esto, el film aún más conocido es *El ángel exterminado*<sup>17</sup>. Si lo resumo muy rápido, se trata de personas, burgueses-siempre el tema de la repetición ligada a la burguesía — que se encuentran en una habitación en la que se reúnen normalmente, mundanamente. Desde el comienzo son filmadas varias veces, con variantes, las mismas escenas.

Robbe-Grillet ha retomado este procedimiento pero, creo yo, en un contexto completamente distinto al de este problema de las pulsiones y sus objetos. Hay que evitar las comparaciones puramente formales. Los problemas de Robbe-Grillet son completamente distintos, son más bien problemas de tiempo, no de pulsiones y objetos; son problemas de fantasmas. Es muy diferente.

En el comienzo de *El ángel exterminador*, dos personas son presentadas una a la otra. Una primera vez está filmado de tal manera que inmediatamente se separan, como si no se conocieran, como si fueran más bien antipáticos entre sí. La segunda vez son filmados como siendo viejos amigos que se reencontran. En mi recuerdo, hay incluso una tercera vez... Del mismo modo, el anfitrión hace un brindis ante la indiferencia general, ante el murmullo, con toda la gente hablando, y una segunda vez hace un brindis frente a una atención general. Y todo el tiempo es así, tienen este tipo de repetición que repite con inexactitudes.

<sup>16</sup> Luis Buñuel, *El discreto encanto de la burguesía*, 1972.

<sup>17</sup> Luis Buñuel, *El ángel exterminador*, 1962.

Ustedes saben lo que pasa después, van a encontrarse, sin comprender por qué, en la imposibilidad de salir de la habitación. Estarán condenados a una especie de repetición. Es el mundo originario cerrado. Sin embargo no hay barreras, nadie los fuerza. Hay una pulsión, pulsión que consiste en su enraizamiento en ese mundo originario. Bastó con extraer el mundo originario correspondiente al estado de cosas para que no puedan salir de allí, para que haya una pulsión de enraizamiento. La mano del muerto en la del ángel exterminador... esa especie de repetición obsesiva.

Luego hay una extraña muchacha, la Valkiria, que tiene un papel muy curioso, que parece ser la hija de Dios. Es ella la que determinó el primer enclaustramiento, es decir la mala repetición, en el momento en que lanzaba un encendedor en un cristal, que era como el punto de partida, la señal de partida del despliegue del mundo originario. Después se entrega —o no— al anfitrión, que parece ser Dios padre... En fin, no se sabe muy bien, puesto que al mismo tiempo parece que ese Dios padre es impotente... Finalmente es lo de menos, puesto que se trata de pulsiones... Son liberados. El mundo cerrado es abierto. Y se abre por una repetición de tipo especial que era la relación de la Valkiria con el anfitrión. Tienen absolutamente el tema kierkegaardiano o el tema de Raymond Roussel, el de la repetición que salva.

¿Salva o no salva? Después todos contentos se encuentran en una catedral con mucha más gente para cantar un tedeum por la repetición que salva. No hay suerte, confundieron la fe y la religión. Ese tedeum es una catástrofe, puesto que se encuentran todos en la catedral, más numerosos que la primera vez, y no pueden salir. Volverá a comenzar. Es decir que la repetición mala se introdujo en la catedral, mientras que en el exterior existen rumores de conmociones sociales y de revolución. Por tanto, la repetición que salva fracasó. Pero existe la otra posibilidad, que el mundo se abra por la revolución.

Finalmente, en un gran, gran Buñuel, *La vía láctea*<sup>18</sup>, encuentran todo su tema. Seguramente hay pulsiones de fe, hay todo lo que quieran, solo que, una vez más, las pulsiones de la fe son tan repugnantes como las pulsiones de la pura materia, de la pura bestialidad. Y por otra parte, sólo produce inútiles y parásitos. Además, ¿no es el personaje de Cristo la repetición que salva? Los comentaristas de *La vía láctea* - por ejemplo Maurice Drouzy, en el libro *Luis Buñuel, architecte du rêve*<sup>19</sup> - muestran muy bien cómo es realmente la cámara la que constituye técnicamente el mundo como un medio cerrado cada vez

<sup>18</sup> Luis Buñuel, *La vía láctea*, 1969.

<sup>19</sup> M. Drouzy, *Luis Buñuel, architecte du rêve*, L'Herminier, Paris, 1978.

La imagen-acción.

que existe la mala repetición. Sea en interiores o en exteriores. Incluso en el exterior operan prisiones con columnas, con juegos de decorados o juegos de cámara muy hábiles. En especial, jamás se ve el cielo, incluso en exteriores. Por el contrario, en los pasajes de Cristo se trata del mundo abierto. Posibilidad de una repetición que salva. ¿Bajo qué forma? Es un Cristo que constituye tanto la fe sin religión como la revolución sin... ¿sin qué? Eso es lo surreal para él. No es algo que se opone a lo real, sino algo que pasa en el mundo originario y que corresponde al mundo real, al medio real. Es pasando por el mundo originario que se sabrá si estamos definitivamente condenados o si el mundo cerrado puede ser abierto, y abierto para qué. Solo que al final, como lo muestra muy bien Drouzy, Buñuel duda. En las imágenes finales es la única vez en que el propio Cristo es filmado en un medio cerrado. Como si nos hubiera abierto la posibilidad de la repetición que salva, pero recordándonos que no hay que ir tan rápido. He aquí Cristo, que reintegra su mundo originario, en el cual es, como los otros, un parásito.

Si me siguen en esta descripción del primer nivel de la imagen-acción, a saber, el de los mundos originarios como forma de segundidad que remite a la segundidad pulsión-objeto y toda esa aventura, quisiera que la próxima vez hablemos de Ferreri. En efecto, yo dije que esto sucedió solo dos veces en el cine. Tu observación de que quizá este sea el problema de Ferreri me interesó cada vez más. Particularmente en un film del comienzo de Ferreri, en el cual hay dos tipos que no dejan de inflar un globo... ¿Cómo se llama ese film?

Intervención: *Break up* o *L' uomo dei cinque palloni*<sup>20</sup>.

Deleuze: Sí, formidable. Les pido a aquellos que conocen a Ferreri que la próxima vez hablemos de él. Luego pasaremos al segundo nivel de la imagen-acción.

<sup>20</sup> Marco Ferreri, *L'uomo dei cinque palloni*, 1965.

# XIX.

## La gran forma: situación-acción-situación.

*23 de Marzo de 1982*

Casi estamos en vacaciones.... Quisiera saber cuándo volvemos a venir...

Intervención: El 13 de abril.

Deleuze: Es un martes... ¿Volvemos entonces el 20?

Intervención: El 13.

Deleuze: Voy a ir a informarme a la Secretaría. No sabemos cuándo volvemos, pero sabemos cuándo partimos.

Continuemos progresando a toda velocidad. Ven en qué estamos: ya habíamos iniciado el análisis de la imagen-acción. La última vez vimos únicamente un primer nivel. Y sin duda todo lo que puedo decir para resumir es que se trata de un nivel extremadamente profundo. No, ciertamente, por el análisis que hicimos de él, sino por su situación. Es como una especie de nivel que se podría llamar «de fondo», un nivel del fondo de donde sale la acción. O un nivel arqueológico —aunque la palabra no es buena—. ¿En qué consiste?

Lo hemos visto, se trata de presentar en la imagen estados de cosas actuales y perfectamente determinados, lo cual constituye la condición de la imagen-acción. Pero, para constituir la acción, ese nivel más profundo consiste en extraer de los estados de cosa histórico-geográficos, del aquí y ahora, de esos medios precisos, mundos originarios en los que se debaten las pulsiones y los objetos. Y yo decía que ese cine, esas imágenes-acción de pulsiones y objetos que se abrazan siguiendo la pendiente más grande en el seno del mundo originario que describen, existía de dos maneras diferentes. Es un cine muy prodigioso que todo el mundo más o menos conoce. A saber, es la empresa de Stroheim y la de Buñuel.

Alguien había hecho aquí una observación, puesto que yo dije un poco imprudentemente que solo estaban estos dos grandes cineastas, que esta especie de aventura de la pulsión y su objeto, esta operación que consiste en extraer de los medios determinados otros tantos mundos originarios -mundo del hambre, mundo de la sexualidad, mundo del dinero, etc.— fue lograda fundamentalmente dos veces, bajo dos formas diferentes, la del naturalismo a la Stroheim y la del naturalismo o sobrenaturalismo a la Buñuel. En efecto, por comodidad habíamos calificado como «naturalismo» a este nivel más profundo de la imagen-acción. Ahora bien, alguien hacía notar que, después de todo, quizá había al menos una descendencia. Podríamos pensar en ciertas formas del nuevo cine de terror. Por ejemplo, una vez más, en un autor que no es mediocre: en Bava hay recuperaciones de una especie de cine de pulsión muy fuerte. Pero a pesar de todo es secundario. Y alguien me decía la última vez... creo que no está aquí hoy... en fin, no la veo... ¡Sí, ahí está!... Me decía que habría que ver si no existe actualmente en Ferreri una especie de reanudación de ese proyecto, sin imitar para nada a Stroheim ni a Buñuel. Ferreri no tiene el genio de Buñuel o de Stroheim -y no creo que decir esto sea agraviarlo- pero a pesar de todo es importante.

Reacciono ante esa observación antes de que ustedes digan algo, si es que quieren. En un film relativamente reciente de Ferreri, como lo es *Adiós al macho*<sup>1</sup> hay algo que me había impresionado bastante. Y respecto de tu observación me decía que efectivamente es así, puesto que si intento extraer la fórmula -pero es algo distinto a una fórmula, corrijan ustedes mismos—, si intento extraer una especie de estructura de *Adiós al macho*, hay un estado de cosas histórico-geográfico perfectamente determinado, hay ciertamente

<sup>1</sup> Marco Ferreri, *Ciao maschio*, 1978.

un medio, pero al mismo tiempo de ese medio determinado se extrae algo así como la potencia de un mundo originario. Están las imágenes muy insólitas del enorme cadáver de King Kong que, en mi recuerdo, ocupa el amplio terreno de un gran conjunto. Es un procedimiento en última instancia un poco surrealista el que permite esta extracción del mundo originario. Tienen entonces ese mundo originario del que no se puede decir que duplica el estado de cosas determinado. No, no se trata de eso, no llega como doble. Está como extraído, es inmanente. Es el mundo originario que está en el fondo de ese estado de cosas.

¿Y qué pasa sobre el fondo del inmenso cadáver de King Kong que ocupa, una vez más, el amplio campo de un gran conjunto? Tendrá lugar la aventura de una pulsión, con todo lo que hay de violento en una pulsión. Pulsión paradójica puesto que se trata de la pulsión maternal en un hombre. Pulsión que va a tomar por objeto un pequeño mono. Y esta historia un poco grotesca va a adoptar el principio de la mayor pendiente: la pulsión y su objeto se abrazan siguiendo una especie de pendiente que les es común. Me parece que *Adiós al macho* responde bastante a esta fórmula de la violencia de la pulsión y de su objeto.

Yo lo tomaría en este sentido, pero sin duda tienen cosas que agregar al respecto.

Intervención: *(Inaudible)*

Deleuze: Perdón por interrumpirte, pero sobre esto estamos todos de acuerdo: nuestros gustos o no-gustos no se tienen en cuenta.

Intervención: *(Inaudible)*

Deleuze: Pero no importa que no te guste, ¿no? *(risas)* No importa, puesto que buscamos conceptos. Entonces, ¿qué puede importar que nos guste o no? ¿Tienes la misma reacción de disgusto con Stroheim?

Intervención: No.

Deleuze: ¿Ven qué curioso? Pero siempre es así, ¿no? Y no quiero decir que el dominio de «esto me va, esto no me va» sea insignificante.... Pero desde otro punto de vista, no tiene importancia para nosotros. Insisto mucho que en todo lo que hacemos no hay ningún juicio de valor. Es decir, el único



juicio de valor es que yo supongo que todos los ejemplos que doy tienen cierta importancia para el cine.

En cuanto a Ferreri, entonces, creo que les propondría la idea de que aquello que les disgusta no es simplemente esta violencia de la pulsión y de su objeto, sino que en Ferreri hay algo que rechina, hay algo como construido, que sentimos como construido. Mientras, en Stroheim o en Buñuel —no en el mal Buñuel— no se trata en absoluto de algo construido, está esa dura lucha entre la pulsión y su objeto. Yo les decía que si eso les disgusta —y no vean aquí ninguna ironía— es porque son como Visconti. ¿Te gusta Visconti?

**Intervención:** Lo adoro, (*risas*)

**Deleuze:** Claro. Es lo que decía la última vez. Tomen un tipo como Visconti. Yo creo que siempre va a trabajar para llegar a hacer un cine de la pulsión y del objeto. También el alimento es muy, muy importante en Visconti. Más aún, me acuerdo de un texto, un momento del diálogo<sup>2</sup> en que el cura explica el mundo de los ricos —el diálogo es muy importante para nosotros—. Es muy raro, el cura de repente está completamente agobiado, habla a la gente del pueblo, y les dice que es el esclavo del barón... en fin, no sé... el esclavo del gatopardo, su cura personal. Y dice: «Ustedes no comprenden a los ricos porque ellos no viven en un mundo que ha creado el Señor, no viven en un mundo creado por Dios, viven en un mundo que crearon ellos mismos. De modo que lo que es muy importante para ustedes, para ellos no tiene importancia alguna, y lo que a ustedes les parece insignificante, para ellos es cuestión de vida o muerte». Esto pertenece al auténtico Visconti. En efecto, es un período socialmente agitado, pero el gatopardo sabe que todo eso no tiene ninguna importancia para el mundo de los ricos. En cambio, lo que tiene una importancia fundamental es hacer su picnic. Un picnic admirable, es una imagen puro Visconti. El picnic es formidable.

Stroheim tenía derecho a tener pretensiones de aristocracia, nadie lo tomaba en serio. De todas formas no era un aristócrata. No era vulgar, pero era un violento. Por su parte, a Visconti siempre le estará vedado realizar su sueño de hacer un cine de las pulsiones. El film de Visconti es mucho más aristocrático. Hará un cine del tiempo. Es por eso que jamás realizará un cine de las pulsiones, mientras que Stroheim sí lo hace. Por mi parte —creo que se los dije—, creo que es falso decir, como se hace siempre en la historia

<sup>2</sup> Cf. Luchino Visconti, *Il Gatopardo*, 1963.

del cine, que Stroheim será a pesar de todo un gran cineasta del tiempo. Si en su caso el tiempo era violencia -pero no siempre es cierto-, es porque el tiempo está subordinado a las pulsiones, porque el tiempo es el despliegue de la pulsión. Pero no es en absoluto un cineasta que aprehende los fenómenos del tiempo o el tiempo como fenómeno puro. Es un tipo de cineasta muy, muy especial, que se refugia detrás de las imágenes del tiempo. Una vez más, él cree que es mejor así.

Ven entonces que lo único que hice fue añadir a Ferreri en la descendencia posible. Bueno, he aquí terminado mi primer nivel.

Entramos ahora en un segundo nivel de la imagen-acción. Es aquí que encontraremos lo que podemos llamar... no sé... «el cine americano por excelencia». Aclaro de inmediato que no digo en absoluto que este cine se identifique, cubra todo el segundo nivel. Veremos que hay miles de ejemplos distintos. Y comprenden que si lo presento como segundo nivel es porque ya no se trata de pulsiones y objetos, ya no se trata de mundos originarios, ya no se trata de síntomas, en el sentido en que tanto Stroheim como Buñuel podían decirse verdaderos médicos de la civilización. ¿De qué se tratará? Sienten que en este dominio todo va a cambiar. Por ejemplo, si en este cine se descubre una violencia, será una forma de violencia completamente diferente de la violencia que acabamos de ver en Stroheim o en Buñuel. Para analizar este segundo nivel hará falta, entonces, cambiar todas nuestras categorías y hallar nuevas.

¿Cómo presentar este segundo nivel? En un sentido, parece bastante simple. Parte de un estado de cosas determinado, pero ya no se instala en el mundo originario descubierto a través y en los estados de cosas determinados. Toma al estado de cosas por lo que es, es decir, por la manera en la que se presenta, en que aparece. Y ese estado de cosas determinado posee coordenadas espacio-temporales. ¿En qué consiste ese estado de cosas determinado? Volvemos a cosas que ya conocemos, por tanto relativamente simples: sabemos que un estado de cosas determinado por coordenadas espacio-temporales consiste en las cualidades-potencias, que analizamos precedentemente, captadas en tanto son actualizadas. El estado de cosas es la actualización de las cualidades-potencias. ¿Y qué constituyen estas cualidades-potencias en tanto actualizadas en un estado de cosas? Un medio. Ahora bien, tal medio puede ser la naturaleza, y tener a ese título una gran potencia. Eso no quita que el medio sea siempre un mundo derivado, no un mundo originario. Y la potencia que la naturaleza puede tener en ese medio es la potencia derivada de la naturaleza. Si sirviéndonos de la terminología de Peirce llamábamos

«cualisignos» a las cualidades-potencias en sí mismas, llamamos «sinsignos» a las cualidades-potencias efectuadas y actualizadas en un estado de cosas que constituye un medio.

Para intentar fijar conceptos, diría que ya no estamos en el mundo del naturalismo, sino en lo que habría que llamar un mundo del realismo, cuyo primer aspecto es el medio como mundo derivado.

Pero al mismo tiempo ese medio como mundo derivado forma, por relación a un personaje o a varios personajes, una situación. En otros términos, el medio es un conjunto de circunstancias ambientales que influyen sobre un personaje en relación al cual se manifiesta como situación.

Y el propio personaje ya no se define por pulsiones. Del mismo modo en que ya no estamos dentro de los mundos originarios, el personaje ya no es arrastrado por las pulsiones. A fin de cuentas, vimos que en el naturalismo los verdaderos personajes eran las propias pulsiones. En el realismo tenemos por el contrario un personaje de un tipo completamente distinto, que va a definirse por el hecho de que, en tanto personaje, reacciona ante la situación o actúa sobre el medio. En otros términos, va a definirse por su comportamiento, por su manera de ser, entendiendo por comportamiento el conjunto de las acciones que reaccionan ante la situación o sobre el medio.

Y aquí parece como si quisiera sutlizar a cualquier precio... Necesito un nombre técnico, pero sólo más tarde se comprenderá esta necesidad. Así pues, tomando prestado un término latino, podemos llamar *habitus* a ese comportamiento. ¿Qué es el *habitus*? Es ciertamente de donde deriva nuestro hábito. De hecho, el hábito es sólo un caso particular del *habitus*, y es por eso que necesito un nombre más bárbaro, latino. ¿Qué es el *habitus*? Es la manera de ser en tanto reacciona ante la situación o sobre un medio. Es el comportamiento. Vemos bien que ya no estamos en el mundo originario de las pulsiones. Es que la pulsión ya no aparece como tal, sólo va a aparecer bajo formas ellas mismas derivadas. Del mismo modo que el medio es un mundo derivado, la pulsión sólo aparecerá en el personaje bajo una forma derivada, sea bajo la forma de emoción, sea bajo la forma de móvil, siendo móvil y emoción simplemente las pulsiones en tanto relacionadas a comportamientos, las pulsiones en tanto tratadas como simples variables del comportamiento, como simples variables del *habitus*.

Vamos a pasar a ejemplos que seguramente volverán todo esto más claro. Diría que este cine, esta imagen-acción es muy simple. Quizá reconocen en ella una fórmula que había lanzado y propuesto de antemano, la fórmula de la imagen-acción que podría simbolizarse como SAS'. S es el medio en tanto

se organiza como situación por relación a un personaje o a varios personajes. A es la acción, el comportamiento o el *habitus*. Pero la acción reacciona sobre la situación y sobre el medio; S' es la situación modificada. Este es el segundo nivel de la imagen-acción.

Si conforme a la terminología que tomamos de Peirce la imagen-acción es el dominio de la segundidad debido al hecho muy básico de que en toda acción hay dos, vemos que este nivel de la imagen-acción presenta dos segundidades. Y es esto lo que va a constituir el conjunto de la imagen-acción.

La primera segundidad es la del sinsigno o del medio mismo en tanto mundo derivado. Es segundidad por el hecho de que cualidades-potencias se actualizan en un estado de cosas. Hay dos términos: las cualidades-potencias y el estado de cosas que las actualiza. Estos dos términos son a pesar de todo muy difíciles de distinguir, de modo que diré que se trata de una segundidad introductoria.

Segunda segundidad: el personaje actúa, y actuando, comportándose, reacciona sobre la situación. Aquí tenemos una verdadera segundidad. ¿Bajo qué forma? Acción-modificación de la situación. O más profundamente —lo hemos visto, y es por eso que el análisis de Peirce nos sirve—, toda acción implica reacción, todo esfuerzo implica resistencia, y finalmente el comportamiento sólo puede ser concebido bajo la forma de un duelo. Esta es la verdadera segundidad de la imagen-acción. Necesariamente se tratará de un duelo, sea un duelo con el medio, con un elemento del medio, o con alguien. Podemos estar inquietos o satisfechos, pero presentimos que la forma del duelo cubre muchas cosas y que lo reencontraremos cada vez que haya comportamiento. Cada vez que hay comportamiento, en él está inscripto un duelo. El duelo va a distribuir las emociones y los móviles del comportamiento.

Ahora bien, conforme siempre al vocabulario de Peirce, ya no se trata del dominio del sinsigno, sino del dominio del índice. Cuando dos elementos están en una relación de acción y reacción, uno es índice del otro. La resistencia es el índice del esfuerzo y el esfuerzo es el índice de la resistencia.

Diré entonces que las dos segundidades de la imagen-acción en este sentido realista son la del sinsigno y la del índice. Si resumo, diría que en la primera segundidad de la imagen-acción el medio lanza un desafío. El medio desafía a uno o varios personajes y por eso mismo, en tanto lanza un desafío a uno o varios personajes, constituye una situación, situación de dichos personajes. Segunda segundidad: el personaje reacciona, es la relación esfuerzo-resistencia o, si ustedes quieren, es el índice del duelo.

Y bien, es inevitable y conforme a su genio que el cine nos presente un cierto número de sus obras bajo esta forma, bajo este esquema SAS'. En efecto, su genio consiste en considerar situaciones y acciones. Como decía Claude-Edmonde Magny en su libro sobre la novela americana<sup>3</sup>, donde la comparaba mucho con el cine, en el cine: «no se captan las emociones independientemente de los comportamientos». De cierta manera, se equivocaba. En todo caso, era el cine del que hablaba. Como ustedes ya lo presienten, se ocupará mucho del cine americano. Toda una forma del cine va de la situación al comportamiento, del medio-situación al comportamiento-reacción. Es decir, se va del sinsigno al índice, del medio al duelo.

Será un cine del comportamiento que responderá, acabamos de verlo, a la fórmula SAS'. A la cual podemos hacer variar. Podemos decir que hay dos extremidades, porque habrá dos tipos de filmes. SAS' es la fórmula desarrollada: situación de partida-acción bajo forma de duelo-situación modificada. Pero pueden tener una fórmula corta SA: situación de partida, acción que reacciona sobre la situación y fin del film. Ni siquiera se les muestra en qué fue modificada la situación, es tan obvio que no hay necesidad. O bien una forma que puede suceder, aunque sentimos que evidentemente no serán los filmes más alegres: SAS (*risas*). Al final vuelve a comenzar, no se resolvió nada. Es importante, porque entre la S' del final y la S del comienzo pueden tener variaciones minúsculas. Puede haber una S' muy próxima de la S de partida y no obstante un poco diferente. Veo filmes en los que la situación es apenas modificada, para bien o para mal. Veremos todo esto en un momento, es simplemente para decirles que esta fórmula no es en absoluto una fórmula fija.

Y para que esto sea más comprensible, buscamos siempre fijar una terminología. Quisiera que aquellos que siguen retengan al menos esto este año: que los esfuerzos para fijar una terminología forman plenamente parte del trabajo. Y una vez más, toda vez que no tengamos palabras a nuestra disposición, habrá que llegar a crear una. Y toda vez que una palabra esté a nuestra disposición, es preciso servirse de ella y hacer de ella una categoría. ¿Cómo vamos a llamar a esta forma de imagen-acción o, si ustedes prefieren —es lo mismo— a esta forma de relato cinematográfico SAS'? Por razones que todavía se nos escapan voy a llamarla «la gran forma», tomando este término de un

<sup>3</sup> Cf. Claude-Edmonde Magny, *La era de la novela americana*, Goyanarte, Buenos Aires, 1972.

autor<sup>4</sup> que la aplicó a propósito de *M. o el vampiro de Dusseldorf*<sup>5</sup> de Fritz Lang. Se sobrentiende, «la gran forma de relato». Esto ya nos mete en lo que va a venir, porque si este término está justificado para designar la imagen-acción que procede por SAS', nos deja ya prever que no vamos a detenernos aquí, que como mínimo habrá un tercer nivel que será el de la «pequeña forma». Estaremos forzados a justificar lo de «grande» y «pequeña», ¿no? Pero vayamos lentamente.

Para que sea simple, demos un ejemplo que reagrupe todo lo que acabo de decir, un ejemplo de cine gran forma SAS'. Se trata de un film de 1927 intitulado *El viento*<sup>6</sup>, de un gran sueco cuyo nombre es difícil de pronunciar, Sjöström. ¿Por qué debe interesarnos? Forma parte de lo que a veces se ha llamado «impresionismo sueco» y otras veces «expresionismo sueco» (*risas*). Hay equívoco y ambigüedad en las historias del cine... Pero no importa. Yo prefiero llamarlo «expresionismo sueco». En muchas historias del cine se lo califica así por la magia blanca, en oposición a la magia negra del expresionismo alemán. En efecto, esto nos hará sentir lo que es el expresionismo sueco, que no tiene nada que ver con el expresionismo alemán, aunque hubo mezclas.

He aquí lo que nos presenta *El viento*. Lo resumo, no es ni siquiera el guión. Es un film tardío, puesto que Sjöström ya había emigrado hacia Norteamérica. Pero en Suecia había hecho un film admirable, un gran clásico que se llama *Los proscritos*<sup>7</sup>, que era absolutamente del mismo tipo. Tomo *El viento* porque es la forma SAS' en estado muy puro. Ocurre en las grandes llanuras de Norteamérica. No sé en qué región, no lo anoté. Pero no importa, vean vuestras historias del cine. Es en las grandes llanuras de Norteamérica sacudidas por el viento. El viento sopla. Comento: el viento sopla, de acuerdo, pero ya no es el viento como cualisigno, como cualidad-potencia, es el viento en tanto que actualizado en una pradera norteamericana, en un mundo de praderas norteamericanas, con *cowboys*, con arena, etc. Es verdaderamente un estado de cosas determinado. El viento está captado como actualizado. Y ese mundo es duro. Es decir, la situación es dura para los que habitan ese medio. Violentos y rudos *cowboys*, mercaderes bestiales. Es un mundo muy

<sup>4</sup> El término «gran forma» fue propuesto por Noël Burch para caracterizar la estructura de *M o el vampiro de Dusseldorf*, de Fritz Lang. Cf. «Le travail de Fritz Lang», en AA.VV., *Cinéma, théorie, lectures*, op. cit.

<sup>5</sup> Fritz Lang, *M. Eine Stadt sucht einen Mörder*, 1931.

<sup>6</sup> Victor Sjöström, *The Wind*, 1928.

<sup>7</sup> Victor Sjöström, *Berg-Ejvind och hans hustru*, 1918.

violento, muy rudo. Es el mundo del oeste, es el viento en la pradera. Diría que el viento es el sinsigno.

Y entonces, a este mundo violento y duro llega una joven huérfana que viene del Sur, allí donde no hay viento, y es albergada por una familia. No tiene a nadie y es recibida con violencia y brutalidad. Es albergada por el joven *cowboy*, muy brutal, y por sus parientes... ¡Terribles parientes, terribles! (risas) Y no puede acostumbrarse al viento... Tampoco puede acostumbrarse al *cowboy* (risas), pero no puede acostumbrarse al viento. En otros términos, no tiene el *habitus*. Es una chica del Sur. Sufre infinitamente, sufre maltratos en todas partes.

Después es forzada a casarse con el *cowboy*. Pero por una especie de dignidad, asistimos al nacimiento de —e introduzco aquí una noción un poco nueva— un primer duelo. La situación —pobre muchacha en la pradera, con el viento, sin tener el *habitus*— produce un duelo, un primer duelo con el joven *cowboy*, que la desposa casi a la fuerza. Y ella reacciona en el duelo. Por el momento la pobre es incapaz de reaccionar sobre el medio. Pero hace lo que puede, reacciona, se resiste a él. Y el duelo es incierto. Es un film muy, muy bello, admirable. El duelo es incierto porque, con sus maneras muy rudas, él la ama. A veces hombres muy rudos y groseros conciben un amor muy puro. Y bien, este es el caso. Este rudo *cowboy* la ama realmente. No sabe expresarlo, pero en fin, es así, a veces sucede... Entonces ella se resiste y están así, en ese estado de duelo.

Luego tenemos al mercader bestial que llega un día cuando el *cowboy* no está. Hay escenas sublimes, admirables tentativas de violación, que forman parte de las grandes imágenes del cine. La violación en el cine es algo muy curioso. Para aquellos que la vieron, recuerden las fantásticas imágenes de violación en *El Dorado*<sup>8</sup> de L'Herbier. Se trata de otro tipo de imágenes, pero forma parte de las más grandes imágenes del cine. Bueno, no se sabe muy bien si la violación ha tenido lugar o no. Por mi parte, por razones a fin de cuentas discutibles, pienso que no tuvo lugar. Y ella lo mata. Es un momento agudo en el que el duelo ya está desplazado. Primer duelo, con el marido *cowboy*, resultado incierto. Segundo duelo, con el mercader bestial, resultado radical, ella lo mata.

Tercer duelo. Se desplaza, va a ser el primer duelo de la muchacha con el medio. Tenemos espléndidas imágenes, llenas de belleza, en las que ella intenta enterrar al mercader. No está bien enterrar a alguien en una tierra arenosa

<sup>8</sup> Marcel L'Herbier, *El Dorado*, 1923

cuando hay viento (*risas*). Es terrible, ¿comprenden? Lo entierra, pero el viento que sopla lo desentierra. ¡Una maravilla del cine! El viento que sopla desentierra al tipo, la pobre ya no sabe qué hacer, corre, lo entierra y el viento deshace todo... No funciona. Observación particularmente importante, entonces: es el momento en que el duelo fue realmente una confrontación con el medio.

Afortunadamente, el joven *cowboy* vuelve y ella le cuenta todo. Nuevamente el duelo desplazado. El marido comprende todo y le dice: «Hiciste bien. Ese tipo es un cabrón, hiciste bien». Y ella empieza a comprender que el *cowboy* la ama realmente. Y va a amar al *cowboy*. Resolución del primer duelo. El *cowboy* entierra bien el cadáver, porque es fuerte y conoce el viento, tiene el *habitas*.

Imágenes finales, también muy, muy buenas, muy bellas, en las que ella sale hacia la pradera y se ha reconciliado con el viento. ¿Qué ha pasado? La situación se modificó. Ella se reconcilia con el viento. Y vemos imágenes admirables: ella se arroja a los brazos del viento que ha devenido una potencia, una cualidad-potencia amiga... Muy buen film.

Reconocen plenamente la estructura SAS', ni tengo necesidad de comentarlo. Sólo que este ejemplo me sirve para indicar que A no es un término simple, puesto que bajo la rúbrica A van a meter todos los duelos sucesivos, sea entre personajes, sea de un personaje con el medio; todos los comportamientos que pueden colocarse bajo la forma esfuerzo-resistencia; o todos los índices que tienden a efectuar una reacción sobre el medio en la situación y sobre la situación impuesta por el medio.

Quisiera que comprendan por qué hago esto. Los géneros, o sea los géneros en el cine, son muy poco importantes. Podré decirlo en el tercer semestre, o en un año, o en dos o en tres años, pero no creo en absoluto en la idea de código aplicada al cine. Y aquí no necesito los géneros. Porque si descubrimos una fórmula de las imágenes-acción bajo la forma SAS', tenemos que mostrar cómo atraviesa todos los géneros pero no los agota. Sienten que todo esto solo tiene interés en tanto podamos en el futuro, cuando descubramos otras fórmulas de imágenes-acción, comparar en el propio interior de un género lo que responde a tal fórmula y lo que responde a tal otra. Entonces, ¿cómo es que esta forma SAS atraviesa géneros muy diferentes? ¿Qué podría poner bajo esta fórmula SAS en el cine clásico más conocido?

Podría poner en principio una gran escuela documental: Flaherty. Digo sólo algunas palabras sobre esto. Creo que Flaherty es lo que corresponde en el cine a lo que en la historia y en la filosofía de la historia hizo un escritor inglés que se llamaba Toynbee. Por lo tanto, es mejor que un discípulo.



Toynbee tenía una idea sobre las civilizaciones bastante simple, pero muy rica y muy bella. No cesa de explicar que el medio lanza un desafío al hombre. Es la teoría del desafío. Él insistía mucho en esta noción de desafío. El medio lanza un desafío al hombre, sólo que hay tres casos... o dos, dos grandes casos.

Primer caso: el medio lanza un desafío al hombre, pero ese desafío es bastante moderado. Es decir, el medio ofrece bastantes recursos como para que el hombre reaccione sobre el medio, es decir triunfe ante el desafío y no destine todas sus fuerzas, sino que tenga un resto de fuerzas para crear justamente un medio nuevo. Es decir, la reacción ante el medio no es tan agotadora como para que el hombre no pueda recrear el medio. Esta situación en la que el desafío no es agotador y el hombre, reaccionando ante el medio, recrea otro medio que le conviene, define a las grandes civilizaciones evolutivas.

El segundo caso reúne las otras dos figuras. Puede ser que el medio sea tan favorable, tan acogedor, tan agradable y con todo dado, que el hombre no sea invitado a ningún duelo. El medio no lanza un auténtico desafío. Por tanto, el hombre no entra en una relación de duelo con el medio, no tiene necesidad de reaccionar. Es demasiado bello, es el paraíso... pero no hay muchos medios así... algunas islas... O puede pasar que el desafío sea tan fuerte, tan violento, que todas las fuerzas del hombre sean invertidas en la empresa de sobrevivir. Por tanto, su única reacción se reduce a sobrevivir. No puede modificar el medio, ya que el medio es tan duro, el desafío que le impone el medio es tan fuerte, que el hombre sólo puede subsistir, sobrevivir a semejante medio. Y Toynbee da ejemplos: los nómadas del desierto y los esquimales del hielo. Y pueden ser civilizaciones admirables, de acuerdo, pero son civilizaciones bloqueadas, puesto que no pueden ser más que civilizaciones de supervivencia.

Me dirán que como esquema es un poco simple. Si llegan a leer a Toynbee, verán que es bastante potente, es un historiador lírico. Lo que ofrece es una visión de la civilización. Son ideas que nos convienen mucho. El desafío que el medio lanza es el duelo que el hombre mantiene con el medio.

Ahora bien, ¿qué vemos en Flaherty? Vemos la forma SAS'. O SAS, en el caso de una civilización bloqueada, no evolutiva. Como allí el hombre sólo puede sobrevivir, tendrán típicamente una forma SAS, no SAS'. No se puede modificar verdaderamente el medio, uno sólo puede arreglárselas, pelear. Sin duda hay razones para pelear con el medio, pero no se puede ser entonces una civilización llamada progresista, progresiva. El medio es demasiado rudo.

Ahora bien, el primer gran documental de Flaherty, muy célebre, es *Nanuk, el esquimal*<sup>9</sup>. Y *Nanuk* responde a esta estructura SAS. Hasta qué punto es visible lo demuestra el hecho de que ya las primeras imágenes de *Nanuk* son las imágenes de conjunto del paisaje con la costa, los hielos, la bruma, y las imágenes siguientes van a ser los duelos de Nanuk. Tienen esos duelos que no tienen absolutamente otro objeto que mostrar que Nanuk y su familia sobreviven. Seguramente hay momentos de alegría... seguramente resumo demasiado, pero se trata verdaderamente de la estructura SAS, que Flaherty sabe manejar. E imaginen el esplendor de las imágenes que puede haber en esta estructura. Tanto como en *El viento* -el mal relato que hice de él podía dejar presentir la belleza de esas imágenes y de esta estructura de relato—. *Nanuk* es un caso célebre de documental puesto que tiene una importancia fundamental en la historia del cine.

Diría entonces, en términos técnicos, que tenemos en las primeras imágenes la exposición del sinsigno, del medio-situación, y luego pasamos a los duelos. Primer duelo, Nanuk construye su iglú. Hay allí un auténtico duelo con el medio -y no con el medio en general-. Luego están las lamosas secuencias que han dado tanto que hablar—justificadamente— en las historias del cine: el duelo con la foca en los hielos, el agujero en el hielo y la pesca de la foca. Es ciertamente un duelo en estado puro, puesto que tienen la categoría indicial de la acción y la reacción, del esfuerzo y la resistencia: Nanuk que tira un poco, la foca que tira, todos los gestos de Nanuk en respuesta a la resistencia de la foca... Son imágenes sublimes. Luego tienen la gran caza, etc. Tienen todo tipo de duelos que señalan de qué manera la familia de Nanuk sobrevive en ese medio que lanza un desafío sobrehumano, un desafío incomparable.

De modo que veo una gran coherencia —y es demasiado obvio— cuando después Flaherty hace *Moana*<sup>10</sup>, que responde al otro caso de medio estancado. Es decir, un medio tan favorable que la civilización está estancada. El medio no lanza ningún desafío. Aquí también tenemos la estructura limitada del tipo SAS. Entonces, es preciso que el hombre se imponga un desafío, sino no sobrevivirá. Flaherty muestra esto de manera admirable. Las imágenes son por otra parte casi nietzscheanas. El hombre va a imponerse la prueba del dolor. Ese va a ser el gran momento de *Moana*. Cuando la naturaleza no lanza al hombre un desafío suficiente, es como si el hombre tomara el lugar de la naturaleza. ¿Ven? Es una concepción muy lírica de la civilización.

<sup>9</sup> Robert Flaherty, *Nanook of the North*, 1921.

<sup>10</sup> Robert Flaherty, *Moana*, 1926.

Será la prueba bajo forma de duelo, la prueba del tatuaje. Un tatuaje particularmente doloroso, que será el signo bajo el cual el habitante de la isla se convierte realmente en un hombre. Es decir que hay que reemplazar con algo, con una prueba, la ausencia de desafío lanzado por la naturaleza. Pero tienen la misma estructura SAS en la que el duelo toma otra forma, puesto que adopta la figura del tatuaje.

Y una vez más, no se trata aquí de decir quién tenía razón, pero quizá comprendan ahora por qué Flaherty iba a suscitar en toda su obra esa especie de oposición, por qué iba a ser tachado como idealista, como autor de una especie de robinsonada, como poeta de civilizaciones en tren de desaparecer sin ocuparse de las razones por las cuales desaparecen. Y por qué aquellos que trabajaban con Flaherty iban a emprender una escuela de documentales completamente diferente y comprendida de otra manera. ¿Qué quiere decir «completamente diferente y comprendida de otra manera»? ¡Es muy simple! Tomará otra forma de relato que indudablemente no será del tipo SAS. ¿Cuál? Por el momento no podemos decirlo.

Tenemos entonces un primer polo, el documental.

Voy muy rápido. Segundo género, el film social. Ejemplo típico: ... *Y el mundo marcha*, de King Vidor,<sup>11</sup> de 1928, que es también un clásico. Pertenecer completamente a la fórmula SAS. Es un SAS muy duro. Situación del pobre tipo con la gran panorámica sobre la ciudad. Luego se busca en la ciudad el rascacielos donde trabaja el tipo dentro del movimiento continuo de la cámara. Luego el piso donde está, y luego la habitación, y luego el escritorio en la habitación. Tienen entonces un pasaje muy fuerte de S al personaje, de la situación de conjunto al personaje, del medio al personaje. Después la vida mediocre del pobre tipo. Entonces, en el primer movimiento de S a A el personaje fue tomado a partir de la muchedumbre e individuado. En todo lo que queda volverá a confundirse con la muchedumbre. Todo termina en la función de circo donde el tipo se ríe, tiene un momento de descanso, pero se confunde con la risa colectiva de todas las personas. Tienen una pura estructura SAS.

Diría que hay también estructura SAS en el primer *western* y en el cine negro del tipo *Scarface*, de Hawks<sup>12</sup>... Sin duda, el mayor de esos filmes negros de forma SAS lo veremos luego cuando comente *M. o el vampiro de Dusseldorf*, de Lang. Por último, el eran film histórico, sea reciente sea antiguo o

<sup>11</sup> King Vidor, *The crowd*, 1928.

<sup>12</sup> Howard Hawks, *Scarface*, 1932.

arcaico. Griffith: reciente, *El nacimiento de una nación*<sup>13</sup>; con período arcaico, *Intolerancia*<sup>14</sup>. Y tienen los grandes filmes históricos de Cecil B. de Mille.

Si necesito esto, será solamente para lo que viene. Sólo lo enumeré, luego intentaremos arreglárnoslas con este asunto. Son sólo ejemplos de aplicación de lo que llamaba la «gran forma de relatos». Lo que nos queda por ver para terminar con esta gran forma es cuáles serían sus leyes. ¿En qué reconocen necesariamente la gran forma? ¿Podemos desprender especies de esquemas de leyes muy generales de la gran forma? Y bien, sí, podemos. Quisiera proponer cuatro leyes de la gran forma.

Bueno, me voy a la Secretaría, tengo para cinco minutos. Les traeré la fecha de las vacaciones.

En primer lugar, tengo que anunciarles una muy mala noticia: las vacaciones tienen lugar desde el 26 de marzo a la tarde hasta el 14 de abril a la mañana. Es un golpe sucio... Volvemos a encontrarnos el 20. Sé que algunos de ustedes están contentos, pero yo no (*risas*).

Y bien, si despejamos leyes, esquemas muy generales de esta gran forma SAS', podría llamar a la primera gran ley... No hay que tomarlas por leyes, ¿eh? (*risas*)... Podría llamar a la primera gran potencialidad la «ley del montaje de acción». Desde el comienzo hemos visto y considerado al montaje bajo aspectos muy, muy diferentes. Dije claramente en las primeras sesiones que sólo hablaba del montaje desde un cierto punto de vista. El punto de vista que me interesa aquí es el montaje en tanto que es montaje de acción.

¿A qué habría que llamar «montaje de acción»? En la fórmula SAS, en la cual voy de un medio-situación a la acción-duelo, que a su vez reacciona sobre la situación, es preciso que desde el medio emanen... ¿cómo decirlo...? varias líneas. Es preciso que en el medio se formen, se constituyan focos que van a actuar sobre el personaje. Es decir, es preciso que se ejerzan sobre el personaje acciones concurrentes. ¿Por qué? Porque existe una inadecuación fundamental entre el personaje tomado en el medio y el medio con toda su potencia. Por tanto, es preciso que haya un conjunto de acciones convergentes sobre el personaje. ¿Para qué? Para determinar la situación en la que el personaje está tomado. Es preciso pues que haya series concurrentes que van a contribuir a la descripción de la situación y también a la resolución de la situación a través del duelo, a través de la acción del personaje. Sean esas

<sup>13</sup> D.W. Griffith, *The birth of a nation*, 1915.

<sup>14</sup> D.W. Griffith, *Intolerance*, 1916.

### La imagen-acción.

líneas de acción que se ejercen sobre el personaje hostiles o favorables a él, en vuestra imagen SAS tienen en todos los casos el medio periférico, focos repartidos en ese medio y líneas de fuerza que se ejercen sobre el personaje.

En el ejemplo que tomé, *El viento*, hay un foco que es el viento, el viento en la pradera que se ejerce sobre la pobre muchacha. Otro foco: la rudeza del modo de vida de los habitantes de la pradera. Y es eso lo que va a determinar su situación.

Por tanto, el montaje será la relación mutua, desde el punto de vista de las imágenes, entre esas influencias, entre esas determinaciones concurrentes. Montar será decir bajo qué ritmo y en qué forma van a pasar de tal serie determinada a tal otra. ¿Qué relación hay entre dos series que se ejercen sobre el personaje a partir de los focos distribuidos en el medio?

Retomo entonces el ejemplo de *El viento*. Tienen imágenes que marcan que la protagonista no puede soportar el viento. El viento es un foco periférico. Pero tampoco puede soportar el modo de vida. Esta vez son imágenes del interior, en las que no puede soportar al padre y a la madre del *cowboy*. ¿Bajo qué ritmo pasan de unas a otras? ¿Qué relaciones van a tener esas imágenes concurrentes?

¿Van a ser ritmos de oposición? Es posible. Por ejemplo, los ritmos de oposición son muy frecuentes en el montaje Eisenstein. Pero no es lo único, a menudo las acciones son concurrentes y no se oponen. De modo que vamos a tener invenciones de montaje muy importantes en la forma del montaje de acción. Y si es cierto, como dicen las historias del cine, que es Griffith quien da una importancia o de cierta manera inventa el montaje de acción -particularmente en *El nacimiento de una nación*-, eso no determina una forma definitiva. Sobre todo en ese período antiguo, cada gran cineasta supo inventar sus formas de montaje de acción.

Tomo un caso muy preciso de esas formas de montaje de acción, lo que se llama el «montaje alternado». Algunas veces se hunden en tal foco de serie, otras veces en la otra serie, ¿pero bajo qué relación? Quisiera solamente señalarlo como ejemplo de esta ley del montaje de acción. Hace falta que en la imagen-acción tengan este montaje, puesto que -y ven entonces a qué nivel lo tomo- el montaje de acción interviene precisamente para desglosar, para distribuir y relacionar unas con otras las diferentes series de influencias que a partir del medio se ejercen sobre el personaje.

Tomo *M. o el vampiro de Dusseldorf* como un ejemplo genial de montaje de acción, que fue una novedad y que tuvo una influencia fundamental sobre el cine. Si hago muy rápidamente el comentario del film de Fritz Lang, se

trata desde este punto de vista de una forma SAS pura... más bien, SAS'. ¿Por dónde comienza? Enunciado de la situación: un asesino, el asesino de una niña pequeña, está en la ciudad. Es realmente la exposición de la situación, es el sinsigno. Tienen por tanto un estado de cosas.

Pero inmediatamente en este medio-estado de cosas se determinan dos focos: el foco de los criminales, el foco del hampa, y el foco de la policía. De esos dos focos emanan dos acciones, dos influencias que se ejercen sobre el personaje =  $x$ —todavía no sabemos quién es—. Por una parte, la policía busca al criminal. Por otra, también el hampa ha decidido desde el comienzo buscar al criminal. ¿Por qué? Porque M., el asesino de las niñas, perjudica los negocios del hampa. Desde los mendigos hasta los criminales dicen —y vamos a ver lo que quiere decir esto, creo que tiene un sentido muy profundo desde el punto de vista del cine—: «No es uno de los nuestros. Nosotros somos hombres de negocios, estamos en la sociedad. Es decir, pertenecemos al medio. Nos perjudica mucho, hay que encontrarlo. Ya no tenemos paz porque la policía vigila todo». Y se dibuja lo que habría que llamar una «doble pinza» sobre el personaje =  $x$ . Los mendigos, encomendados por el hampa, buscan en el exterior, buscan en las calles con todo un sistema propio, y la policía sigue las pistas y busca en las casas, busca en el interior. Se dibuja allí una doble pinza que va a acorralarlo.

Y lo formidable del montaje de Lang en este punto -todo el mundo lo ha notado, por otra parte, no soy nada original— es haber hecho un montaje alternado de un tipo enteramente nuevo apelando ya no a oposiciones, sino a un sistema de rimas, de complementariedades. Ejemplo muy conocido: los policías se reúnen y el comisario dice una frase, se salta a la reunión del hampa donde la pregunta que planteaba el comisario es retomada o respondida por alguien. Todo un sistema de rimas mediante las cuales pasan de una serie a la otra, mediante las cuales ambas series van a converger.

No puedo decir aún para qué van a converger. Pero muy groseramente puedo decir hacia qué van a converger. Van a converger hacia la cima del film, que va a ser la acción-duelo. El criminal acorralado es descubierto y atrapado por los mendigos y será juzgado por el increíble tribunal del hampa. La relación de duelo ya estaba allí desde siempre, pero culmina en el momento en que se encuentra frente al tribunal.

Será el final del film, la situación modificada. Pero apenas modificada... ¿Es SAS' o es SAS? Si se considera que el hampa recuperó su libertad de acción, es SAS'. La policía detiene al criminal y ellos pueden retomar sus asuntos. Pero es SAS, es decir muy poco modificada, en la medida en que la última palabra del film es la de la madre cuya niña fue asesinada al principio, quien

dice algo como: «Volverá a empezar, habrá que vigilar a los niños». Hay una oscilación: ¿es SAS o SAS'?

He aquí mi primera ley. Pero insisto sobre esto: en cada caso de montaje de acción hace falta ver —evidentemente, mediante estudios de tipo estructural— cómo opera el montaje. ¿Es bajo la forma de oposición, es bajo la forma de eco y de rima? Y hay otras, y cada gran cineasta posee su lógica de montaje de acción.

Segunda ley. Es lo que llamaba la última vez «ley de Bazin», en homenaje a André Bazin, o «ley del montaje prohibido». En la edición definitiva de un volumen titulado *¿Qué es el cine?*, Bazin tiene un texto muy bueno en el cual dice a grosso modo: *Podría plantearse como ley estética el siguiente principio: cuando lo esencial del acontecimiento depende de una presencia simultánea de dos o de varios factores de la acción, el montaje está prohibido*<sup>15</sup>. ¿Qué quiere decir? De un modo simple, que incluso algo del tipo campo/contracampo nos deja una impresión molesta. Hay momentos en los cuales hay que filmar en simultaneidad y en un único plano. Quiere decir que en una acción hay siempre un momento —y es eso lo que se puede llamar la «cima de la acción» — en el que ya no pueden proceder siquiera por campo/contracampo, en el que les hace falta la simultaneidad sobre un plano. Y da dos ejemplos.

Uno es obvio para nosotros: *Nanuk*, la caza de las focas. Tenemos la foca, Nanuk que hace el agujero en el hielo, tira de la foca, la foca se resiste, etc. Es un caso de duelo. Como la secuencia dura mucho tiempo, pueden hacerse muchas imágenes... a veces Nanuk, a veces la foca. Muy bien, perfecto, pongamos que son especies de campo/contracampo. Pero es preciso que al menos una vez -sino no funcionará- tengan un solo plano que reúna a Nanuk y a la foca.

El otro ejemplo que da es *El circo*<sup>16</sup>, de Chaplin. Hay un momento en que Charlot entra a la jaula de los leones. Se encuentra frente al león. Aquí el ejemplo es aún más claro. Bazin tiene razón, filmar eso en campo/contracampo, una imagen para el león, una imagen para Charlot, no tiene ningún sentido, es un sinsentido.

Lo interesante en el artículo de Bazin es que muestra en filmes —no obstante muy buenos— algunos casos en los que se producen tales sinsentidos. Y no se ve por qué el tipo no hizo su plano único, su plano de simultaneidad. Leerán entonces esas páginas de Bazin, que son buenas.

<sup>15</sup> André Bazin, *¿Qué es el cine?*, op. cit., pág. 77.

<sup>16</sup> Charles Chaplin, *The circus*, 1928.

En cuanto a nosotros, comprendemos muy bien la ley de Bazin, nos conviene enteramente. ¿Por qué? Porque yo diría que en la medida en que una acción depende del medio y de los focos que están dispersos en el medio, el montaje es... bueno, no obligatorio, puesto que pueden tener planos de conjunto... pero si los focos están a gran distancia, el montaje se impone. Pero en la misma acción, en una acción cualquiera, en el momento del duelo, en el momento puro del duelo, el montaje está prohibido. Todos los preliminares al duelo pueden estar en campo / contracampo o en montaje. Pero en el duelo siempre habrá un momento que constituirá la esencia del duelo. Ahí ya no deben hacer montaje.

Al mismo tiempo hace falta una excepción a la ley Bazin, la excepción gloriosa, un caso sublime, espléndido. Pero por el momento no puedo explicarlo. Es un plano donde el duelo ya no pasa por la simultaneidad de los elementos de la acción. Ustedes comprenden, si el duelo es efectivamente la relación esfuerzo-resistencia, acción-reacción, ya no pueden hacer montajes, es preciso que tengan la totalidad en una imagen, en un plano. Salvo una excepción: los duelos de Laurel y Hardy. Y es el genio de Laurel y Hardy haber escapado a lo que parece ser esta ley inevitable. Veremos más adelante por qué y cómo.

Tercera ley, que llamo por comodidad «ley de la brecha». Es muy fácil. Si toman la fórmula SAS, la situación remite a un medio más vasto y la acción en tanto duelo remite a un personaje individuado. Tienen una gran brecha entre la situación que implica todo un medio derivado -lo hemos visto- y el pobre personaje que se encuentra atrapado en esa situación dentro del medio, perdido en el medio derivado. Y es por esto que yo insistía en la expresión «gran forma». La gran forma, que es gran forma de relato, implica esa gran brecha. Por ejemplo, entre la inmensa pradera surcada por el viento y la pobre muchacha que desembarca ahí.

En otros términos, es imposible transformar inmediatamente la situación en acción. La gran brecha señala que entre la situación y la réplica —el comportamiento del personaje— habrá muchos intermediarios y mediaciones. Es inevitable. Ya lo vimos con la primera ley, habrá series concurrentes de influencias para constituir en el medio la situación en la que se debate el personaje. Gran forma implica entonces esta gran brecha.

Salvo en un caso. Hay también una excepción a la ley de la gran brecha. Como de casualidad, también en el burlesco. Se trata del ejemplo de Fields<sup>17</sup> que ya di. Él abre su puerta, dice «Hace un día de perros», y recibe la bola

<sup>17</sup> W. C. Fields, *The fatal glass of beer*, 1933.



de nieve en plena cara. Hay allí una transformación inmediata de! medio en duelo. ¿Pero por qué nos hace reír, tal como nos hacen reír los duelos de Laurel y Hardy? Precisamente porque son excepciones a estas leyes. Aún hace falta encontrar las técnicas que fundan estas excepciones.

Diría de la gran forma que, por definición, opera a través de grandes recursos. ¿Qué quiere decir esto? ¿Quiere decir que cuesta caro? Hay que conservar todos los sentidos. Sí, cuesta caro, el cine SAS aparentemente cuesta caro. ¿Por qué? Porque son necesarios grandes recursos. Sea en estudio o en exteriores, son necesarios grandes recursos para partir de los medios, constituir las situaciones, determinar los duelos que van a actuar, etc. Hay que llenar, multiplicar las mediaciones. Es una forma de grandes recursos. «Grandes recursos», entonces, no sólo quiere decir que cuesta caro, sino también que se movilizan muchas mediaciones.

En otros términos —y he aquí la ley de la brecha tal como quisiera proponerla- en la fórmula SAS hay necesariamente un máximo de diferencia entre la situación y la acción-duelo, y al mismo tiempo ese máximo de diferencia debe ser colmado por un máximo de mediación.

¿Qué son esas mediaciones? En principio, las acciones concurrentes de las que hablamos en la primera ley. En segundo lugar, la relación de los personajes con uno o varios grupos. Los grupos que son constituyentes de la situación en la cual está el personaje, que son al mismo tiempo aliados o enemigos del personaje, serán un tipo de mediación importante. En tercer lugar, el encajamiento de los duelos que van a colmar la diferencia entre la situación y el duelo ejemplar. En otros términos, en la forma SAS un duelo nunca llega solo, siempre esconde otro duelo.

De allí, cuarta y última ley, la que podríamos llamar «ley del duelo». Se encuentran duelos por todas partes. En los filmes históricos, los duelos de la batalla. En los filmes negros, los duelos de *gangsters*. En el *western* el duelo también es fundamental. La ley del duelo dice que en la forma SAS un duelo literalmente siempre esconde otro. E incluso si no hay respuesta, aunque a menudo la hay, la pregunta que se nos plantea a nosotros, espectadores, es: ¿cuál es finalmente el verdadero duelo en todo esto? Esto es lo que colma la brecha, es una de las maneras en las que la brecha será llenada: «Yo creía que el duelo estaba allí pero... ¡Oh, no! No está ahí, está en otra parte». Y no se trata solamente de los focos, de los focos periféricos del medio desde donde salen las acciones concurrentes sobre el personaje. Es al nivel del duelo mismo que compromete al personaje que un duelo esconde otro y se desplaza de manera de llenar cada vez más el entero marco de la situación y, en última instancia, del medio.

Tomo ejemplos simples. El *western*. El *sheriff* busca a un bandido. Es un duelo evidente. Pero son dos que lo buscan, el *sheriff* tiene un compañero o alguien que está con él. Es una figura muy común en el *western*, son dos los que buscan. ¡Ah! ¿Pero no va a estar allí el verdadero duelo, no entre el perseguidor y el perseguido sino entre los dos perseguidores? A veces estalla: en cuanto liquidaron al o a los bandidos, arreglan sus cuentas. Nos diremos entonces que el verdadero duelo no estaba donde creíamos, que aún había otro, que el duelo esconde otro duelo. O bien aman a la misma mujer. «Ah... entonces es un trío». ¡No, no es un trío, son dos duelos! Veremos hasta qué punto es importante. Tendemos muy rápidamente a tomar dos duelos por un trío. ¿Y con quién es el duelo? ¿Están en duelo los dos que aman a la misma mujer o ellos dos juntos están en duelo con la mujer? Es que la mujer era muy maltratada en el cine norteamericano... O en el burlesco. Los duelos del burlesco son con la mujer que no para de meter la pata. ¡Terrible esa misoginia del cine norteamericano! Misoginia que todos nosotros condenamos... (*risas*).

La ley del duelo dice entonces: nunca crean que han determinado el duelo.

Lo que quiero decir es que sabemos que en la fórmula SAS está la forma de duelo, pero lo formidable es que se trata de una forma vacía. Quiero decir que es llenada de manera muy variable. Y un film rico en la forma-duelo es precisamente aquél que presenta, sucesiva y simultáneamente, todo tipo de duelos diferentes. Vean por ejemplo el gran *western* a la Ford. Tomo *El hombre que mató a Liberty Valance*<sup>18</sup>. ¿Entre quién y quién es el duelo? A primera vista, es entre Liberty Valance y el jurista, el hombre de la ley, el hombre del libro, que sólo tiene como fuerza el libro. Entonces llega el *cowboy* que tendría muchas razones para aliarse con Liberty Valance pero algo muy insignificante -que nos planteará problemas- hace que se alie con el hombre de la ley. Finalmente conocen la maravillosa historia: el hombre de la ley cree que es él quien mató a Liberty Valance. De hecho es el *cowboy* quien lo mató. Pero el verdadero duelo se desplaza, es entre el hombre de la ley, el hombre que no sabe leer y la mujer. Cuando la mujer se acercó al hombre de la ley, el hombre que no sabe leer, el viejo *cowboy*, comprendió que no tendría a la mujer y le dijo «Enséñame a escribir». Hay entonces tres duelos. Cada vez que creemos captar el duelo, este se desplaza. Me parece que es una ley fundamental de la forma SAS.

Digo esto para prever ya el futuro: si retomo los términos de Peirce, lo que quiero decir es que nunca deben confundir una pluralidad de duelos,

<sup>18</sup> John Ford, *The man who shot Liberty Valance*, 1962.

#### La imagen-acción.

es decir una pluralidad de segundidad, con la terceridad. Si multiplican los duelos, no salen de la segundidad, no salen del duelo. Hacen una terceridad aparente. Si para la imagen-cine habrá tanto problema en torno a cómo conquistar una verdadera terceridad, es porque evidentemente no basta con multiplicar los duelos. Eso produce una falsa terceridad. A pesar de todo, esta falsa terceridad, estos duelos encajados o desplazados unos respecto a otros, son muy importantes.

Para terminar con esto, retomo el ejemplo de *M. o el vampiro de Dusseldorf*. M. maneja dos duelos simultáneamente. Y cuando comprende el asunto, teme más a los mendigos que a la policía. Primer duelo: M. con los mendigos. Segundo duelo: M. con la policía. Lo cual no excluye que haya duelos del lado del hampa, por ejemplo, entre los mendigos y los criminales, y del lado de la policía entre el comisario y otros, su jefe, el ministro, etc. Tienen todo tipo de duelos encajados. Eso es lo que va a llenar la gran forma. ¿Y cuál es finalmente el verdadero duelo?

El problema del verdadero duelo es cautivante para nosotros... Vemos inevitablemente que en el film no está dicho. A fin de cuentas, quizás es lo que el film nunca tiene que decir. Está en nosotros decirlo, según nuestro gusto, según la manera en que nos guste el film. Y veo que un verdadero duelo es siempre a fin de cuentas cinematográfico... pero exterior al film, siendo el fondo del duelo que nos presenta el cine una manera en la que el director ajusta sus cuentas. Es su propio duelo. Es cierto que existen grandes autores de *westerns* que aprovecharon sus filmes para lanzar un contraataque frente al macartismo. De cierta manera, el duelo está en el film... Es exterior al film, y sin embargo el film lo impone. El verdadero duelo era el duelo del director contra el macartismo. Lo hace a través del *western*. Quiero decir que en el verdadero duelo exterior al film tienen siempre un buen secreto para la historia del cine.

Retomemos entonces el caso de *Al. o el vampiro de Dusseldorf*. M. es Peter Lorre, ese actor formidable pero a quien sabemos muy cargado, que pertenece a la tradición alemana. Su interpretación es muy, muy sobria, interpretó un cine de acción, como actor de acción. Ven ustedes que según nuestra clasificación es muy injusto que haya cines que se llaman *Action Lafayette*, *Action République*... Harían falta *Affections Lafayette*, *Affections République*... (risas) El cine no es necesariamente de acción... Pero en fin, Peter Lorre actúa hasta un cierto momento como actor de acción, muy sobrio.

En cuanto es atrapado por los mendigos, tenemos la sesión en el tribunal del hampa, donde se encuentra frente a los mendigos, hay un pseudo-abo-

gado... En esta gran escena del falso tribunal Peter Lorre muestra un gran terror y con toda evidencia comienza a actuar como actor expresionista. Su terror ya no es más un terror del tipo emoción ligada a la acción, a un momento de la acción. Es el terror expresionista en estado puro. Con todos los *tics* expresionistas que ustedes quieran... Admirables por otra parte, no es para nada una actuación mediocre. Pero nos encontramos impresionados por el cambio de estilo en la actuación del actor. Es evidente que Lang lo quiso así, es muy diferente.

Ahora bien, ¿qué es lo que dice en su gesticulación y en su mímica expresionista? Dice: «Escuchen, no pueden condenarme, no pueden matarme, porque no puedo hacer otra cosa que lo que hago, que mis crímenes». En otros términos: «Soy empujado por una pulsión». Ahora bien, esto a Lang le importa un bledo, porque no es su problema hacer esta distinción. Nosotros la hicimos porque un cine de pulsión y un cine expresionista, un cine de pura cualidad-potencia, era nuestro problema. No es el problema de Lang. De todos modos, en el momento del juicio del hampa le asigna a Peter Lorre una interpretación expresionista, y Peter Lorre alega una pulsión irresistible por matar. Supongamos que es un mundo expresionista... Sabemos que es más complicado, pero no importa. El hampa le responde: «¿No ves que acabas de condenarte? ¿No ves que es justamente por eso que no podemos soportarte? Nosotros somos hombres de negocios. No matamos por pulsión. Cuando matamos, lo hacemos por un interés razonado». En otros términos, Lang está ya en el cine americano, está ya en el film negro americano. «Matamos por un interés razonado». Es decir, «no tenemos nada que ver con las pulsiones, lo que nos importa es el sistema de la acción».

En otros términos -concluyo muy rápidamente- el verdadero duelo exterior al film pero no obstante impuesto por el film es que Lang rompe expresamente con su pasado expresionista. No digo que no estaba ya hecho desde antes, pero esta es su gran declaración de ruptura. Va a pasar de un cine de la expresión, es decir de un cine del afecto o de la pulsión —puesto que mezcla ambas cosas, y no tiene ninguna razón para distinguirlas— a un cine de la acción. Así pues, M. debe ser condenado, en el sentido de que es el portador del afecto expresionista.

Ven aquí entonces que el verdadero duelo salió del film y se inscribió en una auténtica historia del cine. De modo que habría quizá una posibilidad de hacer una historia del cine considerando para cada gran realizador, para cada gran director, cuál era el verdadero duelo que proseguía a través de los duelos que presentaba como los duelos afrontados por sus personajes. ¿Qué

#### La imagen-acción.

es el célebre libro de Kracauer, *De Caligari a Hitler*?<sup>19</sup> No quiere decir que hay continuidad de Caligari a Hitler. Significa, por el contrario, la gran ruptura. Aquella misma que hace Lang cuando se da cuenta de que llegó la hora de sustituir un cine de los afectos por un cine de la acción y de la organización de la acción. La fría organización del crimen por oposición al crimen pulsional. Y pueden encontrar el mismo devenir en la serie de los Mabuse: al expresionismo del primer Mabuse lo sucederá cada vez más el crimen como fría organización deliberada. De Caligari a Hitler.

Terminamos rápido porque ya no pueden más. Y es armonioso, termina bien. No tengo gran cosa que agregar sobre esta fórmula SAS de la gran forma... por el momento, puesto que nos damos cuenta que aún no la he definido realmente. Sin duda sólo podré definirla en comparación con otra fórmula. Pues está claro que, en el cine, la imagen-acción nos presenta comportamientos, de acuerdo. Pero existen dos maneras de presentarlos. Vimos que una primera manera era SAS', y no es por azar que la llamábamos la «gran forma». Supongan que se haga lo inverso. Nos quedamos en el dominio del comportamiento, pero vamos al otro polo, esta vez será ASA'. ¿Qué quiere decir ASA'? Partiremos de una acción o comportamiento. La situación S solo será definida en la medida en que la acción la sugiera o muestre una parte de ella. Una acción no podrá hacer otra cosa que sugerir una situación o mostrar una pequeña parte de ella. Esa parte mostrada dará a luz una nueva acción A', que a su turno sugerirá o revelará una nueva parte de una situación.

<sup>19</sup> Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*, Paidós, Barcelona, 1995.

XX.

La degradación del personaje  
y el problema de la actuación.  
Expresionismo,  
naturalismo, realismo.

*20 de Abril de 1982  
Primera parte*

Quisiera hacer una confrontación tomando dos ejemplos. Primer ejemplo: la degradación de un personaje en el cine. ¿Por qué me interesa esto? Porque es muy interesante cómo un arte representa la descomposición, la degradación. Como tema no es muy alegre, pero no quiere decir en absoluto que soy pesimista. Al nivel de este caso de la degradación de un personaje quisiera probar la diferencia entre expresionismo, naturalismo y realismo.

Segundo ejemplo clave. Quisiera considerar un problema que casi no he abordado. Lo abordé muy furtivamente cuando hablé del primer plano, pero vamos a tener que abordarlo cada vez más. Es el problema del actor y de la actuación. Quisiera entonces preguntarme muy rápidamente cómo actúa un actor expresionista, cómo actúa un actor naturalista y cómo actúa un actor realista. Es obvio que no es una lista exhaustiva de los modos de interpretación del actor. No hay lista exhaustiva de los modos de interpretación del actor. Y además, ni siquiera puedo decir que estos tres casos sean particularmente interesantes. Me parece que lo interesante en la interpretación del actor o en los problemas del actor son cosas que sólo podremos captar más tarde... Por tanto, nunca, puesto que el año estará terminado.

Hablo muy rápidamente de la degradación. ¿Cómo reconozco la degradación expresionista? Es como un cuadro: ¿cómo reconozco un cuadro expresionista? De hecho habría que decir que no es una degradación, es ciertamente una especie de caída. Esto ya lo había abordado, pero aquí deseo reagrupar. Los grandes expresionistas reprodujeron la degradación de los personajes como una caída. ¿Caída en qué? Caída en tinieblas cada vez más intensas. Como si el personaje fuera atraído, aspirado, por una especie de agujero negro.

¿Cómo se produce esta caída? En particular a través de algo que concierne también a la actuación, la famosa utilización de la diagonal. Una de las cosas que el actor expresionista supo introducir no sólo en el teatro, sino incluso más plenamente en el cine, es el hecho de habitar la diagonal con todo su cuerpo. Sea la diagonal detrás de *Nosferatu*<sup>1</sup>, que muere al alba, sea la diagonal adelante en *El último*<sup>2</sup>, en el momento de su desesperación. Hay una especie de utilización muy rica, muy bella, de la diagonal, pues como ellos dicen, la diagonal es la verdadera línea de la intensidad. ¿La intensidad de qué? La intensidad de la caída.

En última instancia, entonces, lo que ocurre en el expresionismo no es una degradación. Sólo se volverá una degradación cuando el expresionismo salga de esos espacios cualesquiera, de esos espacios tenebrosos llenos de humo, para conquistar un cierto realismo social. En ese momento conservará todo tipo de datos y de determinaciones expresionistas, pero haciéndolos jugar en un espacio-tiempo determinado, en un medio determinado. Entonces la caída expresionista podrá tomar el aspecto de una degradación. Será el caso de *Lulú* de Pabst<sup>3</sup>, de *El último* de Murnau, que son las grandes degradaciones expresionistas.

Digo cosas muy, muy rápidamente. Si recuerdan la oposición que había establecido entre lo que llamo la «abstracción lírica» de Sternberg y el expresionismo, oposición que ciertamente fue muy violenta, veo que la objeción que seguramente tendrán en mente, y que tendrán la gentileza de no hacerme, es *El ángel azul*<sup>4</sup>. *El ángel azul* parece ser un film casi expresionista y cuenta precisamente la larga historia de una degradación. Ahora bien, yo diría -y lo diré muy rápidamente porque se trata enteramente de un detalle- que en *El ángel azul* Sternberg puede no haber hecho un film expresionista —porque

<sup>1</sup> F.W. Murnau, *Nosferatu*, 1922.

<sup>2</sup> F.W. Murnau, *Der Letzte Mann*, 1924.

<sup>3</sup> Georg Wilhelm Pabst, *Die Busche der Pandora*, 1929.

<sup>4</sup> Josef Von Sternberg, *Blaue Engel*, 1930.

a mi modo de ver no se trata de eso- sino haber imitado o rivalizado con una especie de expresionismo. Rivalizado con sus propios medios: a saber, la aventura de la luz y no la aventura del claroscuro. Rivalizado con el expresionismo porque precisamente el expresionismo, por su parte, salió de los espacios cualesquiera llenos de humo.

La degradación naturalista es completamente distinta. Si toman las grandes degradaciones Stroheim, vemos que se trata de una degradación muy diferente. La famosa degradación de *Avaricia*<sup>5</sup> o la degradación de *Esposas frívolas*<sup>6</sup>. La degradación del héroe de *Esposas frívolas* me parece en un sentido más sutil, e incluso más importante que la degradación de la pareja de *Avaricia*... Pero en fin, la degradación naturalista es muy diferente. Les recuerdo muy brevemente la fórmula —no retomo todos esos análisis—: esta vez se trata de la pendiente de la pulsión. Creo que son como metáforas para guiarnos. Ya no se trata en absoluto de la caída en un agujero negro. Ya no se trata de esa posición diagonal que expresa cómo el buque se hunde, zozobra, es chocado... No es eso. Es la declinación, la pendiente mayor de la pulsión. Es lo que vimos cuando analizamos el naturalismo. Es ese fenómeno de la entropía del mundo originario o de la pulsión que sigue una pendiente irresistible que va a conducir al protagonista de *Esposas frívolas*, por ejemplo, de la seducción de una mujer de mundo a la tentativa de violación de la pequeña lisiada, etc. Luego la muerte, y su cadáver lanzado a los basurales. La pendiente de la pulsión. Y la pulsión habrá arrancado cada vez un pedazo, puesto que es una cosa rara, es doble. Este es el horror de la pulsión y del cine de la pulsión. El horror de la pulsión es que... ¿cómo decirlo...? toma lo que encuentra y al mismo tiempo escoge un pedazo. Son como las dos tensiones contradictorias de la pulsión: «Estaré contenta con cualquier cosa que encuentre, sí. Pero de lo que sea que me contente, elegiré un pedazo, arrancaré un pedazo... ¡el mío!». Es terrible la pulsión. Eso es entonces el espacio de la degradación: «buscaré cada vez más abajo, será preciso que hurgue cada vez más abajo, y tomaré pedazos cada vez más estropeados». Esa es la pendiente irresistible, una especie de pendiente mayor. La degradación naturalista me parece muy, muy diferente de la degradación expresionista. Conceptualmente y por sus imágenes, es decir, visualmente.

Finalmente, ¿qué es una degradación americana? Sienten que en última instancia los americanos ni siquiera comprenderían lo que es una degradación

<sup>5</sup> Erich von Stroheim, *Greed*, 1924.

<sup>6</sup> Erich von Stroheim, *Foolish wives*, 1922.



naturalista o una degradación expresionista... Comprenden porque son muy cultos, pero no es su cuestión. «Son cosas europeas», se dicen. Diría que la degradación a la americana es la degradación realista, es una tercera fórmula. Hay que ir rápido porque todo esto es inagotable, podríamos continuarlo... Mis tres degradaciones no son en absoluto exhaustivas, hay otras. Hay por ejemplo degradaciones simbolistas... Pueden continuar ustedes mismos estas tentativas de clasificación.

El gran manifiesto de la degradación a la americana es Fitzgerald y la famosa novela *La grieta*<sup>7</sup>. Y recuerdo que *La grieta* comienza así: *Toda vida, desde luego, es un proceso de descomposición*. De seguro el texto de Fitzgerald es de una belleza universal, pero ¿por qué es al mismo tiempo un gran texto americano? ¡Y qué tristeza que Fitzgerald nunca haya encontrado a un gran cineasta! Los filmes sacados de Fitzgerald no son ciertamente buenos filmes americanos. Los filmes de la degradación a la americana que harían eco con Fitzgerald no hay que buscarlos en las adaptaciones de Fitzgerald. ¿Dónde? Supongo que en *Días sin huella*<sup>8</sup> de Billy Wilder, y un poco en Milos Forman, *Atrapado sin salida*<sup>9</sup>.

Acabo de decir algo que me interesa. ¿Por qué Milos Forman? ¿Por qué aquellos que producen el cine americano por excelencia son inmigrados recientes? Y vamos a buscar el porqué, pues son búsquedas simples. ¿Por qué el cine americano por excelencia es Kazan y todo lo que sigue a Kazan? ¿Por qué son ellos quienes han lanzado el auténtico realismo en el cine americano? Puede ser que sean ellos los que dictan la ley del «sueño americano».

Bueno, ¿pero qué es la degradación a la americana? Es la degradación del tipo SAS', siendo S' peor que antes, o incluso solo la nada. Eso atraviesa generalmente el cine americano, al menos en la degradación -también podría haber hablado de las salvaciones y decir que existe la salvación expresionista, la salvación naturalista... pero era menos divertido—. En el «sueño americano» siempre está el tipo que se quiebra. Pero se quiebra de una manera americana, no como nosotros. No es lo mismo, no es la degradación de la pulsión. ¿Cómo se quiebran? Demasiado fatigados, han hecho demasiado... ¿Por qué han hecho demasiado? Para montar los *habitus* necesarios. Y ya no hay razones para seguir, no pueden más. Cansancio, cansancio... ¡qué cansancio! Ya no vale la pena. Ya no montarán el *habitus*, y será tanto peor -hay otras

<sup>7</sup> F. Scott Fitzgerald, *The crack-up*, 1945.

<sup>8</sup> Billy Wilder, *The Lost Weekend*, 1945.

<sup>9</sup> Milos Forman, *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, 1975.

posibilidades, pero las reservamos-. Son indignos de América. América les decía: «Cualquiera sea la situación, hallarás el *habitus*. Y serás millonario, y dejarás de serlo, y ascenderás la escala, y descenderás la escala, etc.». Llega un día en el que no pueden más, se quedan en el mismo nivel de la escala y dicen: «Déjenme tranquilo, déjenme tranquilo con un poco de whisky».

¿Qué quiere decir esto? ¿Qué es lo que dice Fitzgerald cuando hace ese manifiesto maravilloso bajo el título *La grieta*? ¿Qué es la degradación tal como la pinta? La situación cambia, no deja de cambiar, hay constantemente cambios de la situación. Fitzgerald fija un cambio que le concierne, el ascenso del cine. «Yo no me preguntaba lo que era la literatura, escribía. Luego, como llegó el cine, fue preciso que adopte nuevos *habitus*». ¿Qué nuevos *habitus* debía adoptar? Debía volverse guionista. Intentó y fue tratado como un perro por los productores. Fue la aventura de muchos, incluido Faulkner. Todos pasaron por eso. Es el método americano: algo cambia la situación y se busca el *habitus*, se busca la respuesta, la respuesta justa a la situación. Sólo que eso es muy fatigante, y a medida que se producen los grandes cambios de la situación, nos dice Fitzgerald, hay un proceso subterráneo mucho más imperceptible: miles de pequeñas grietas, mil pequeñas fisuras, microfisuras que producen nuestra fatiga. Y en un momento esas grietas se adicionan y se produce el hundimiento. No podemos más. Sabemos que nos hemos vuelto incapaces de montar nuevos *habitus*. Es la especie de espiral de la degradación realista: ya no podemos montar nuevos *habitus*.

Entonces, ¿qué nos queda? Las dos soluciones americanas de la degradación. Excluyo la tercera, que es remontar la pendiente, la salvación. Los filmes americanos, el realismo americano gusta mucho de presentarnos el proceso de degradación, incluso en el *western*. Constaten hasta qué punto el *western* ha presentado procesos de degradación muy bellos: el viejo *sheriff* alcohólico, una de las más grandes figuras de la degradación en el *western*. En *Río bravo*<sup>10</sup>, de Hawks, está el viejo *sheriff* alcohólico que es expulsado de la cantina y, en el colmo de la degradación, debe arrodillarse delante de la escupidera para beber su whisky. En Fitzgerald hay imágenes totalmente de esta naturaleza. Pero a los americanos no les gusta desesperanzar a su pueblo, y entonces por lo general el protagonista remonta la pendiente. Incluso en *Días sin huella* él será salvado, por desgracia, ya que no debía ser salvado. No es justo. El alcohólico será salvado al final de su gran espiral de la degradación.

<sup>10</sup> Howard Hawks, *Río Bravo*, 1959.

Pero yo digo, si se excluye esta solución, que sólo es una de las soluciones, ¿qué nos queda? Y bien, está jodido. En el film de Forman, que es una especie de *western* psiquiátrico -es incluso el interés de ese film-, tenemos la doble degradación del jefe indio y del blanco, degradación de la cual el blanco va a escapar a través de la muerte, puesto que el jefe indio lo mata por piedad. Precisamente, lo que hace interesante al film es que hay una especie de espiral de degradación muy fuerte. Pero la degradación a la americana sólo es interesante precisamente porque lo que los vuelve incapaces no es una situación, sino la continua evolución y el cambio constante de los datos de la situación, es decir, la espiral que los desgasta cada vez más, que introduce microfisuras. Digo esto porque va a ser muy importante para la interpretación del actor realista. Ven de qué tipo de actores quiero hablar; evidentemente, de los actores del *Actors Studio*. Se introducen en el tipo todo un conjunto de microfisuras, y es de este conjunto de microfisuras que resultará de repente la degradación: «¡Ah, no, no puedo más! Renuncio».

Y si no es la renuncia que conduce a la muerte, ¿qué será? Será lo que Fitzgerald llamaba «la única salida», un verdadero acto de ruptura. Un verdadero acto de ruptura en el que finalmente ya nada cuenta ni es diferente; volverse como todo el mundo, perderlo todo, comenzar incluso por perder el respeto por uno mismo. Perder el respeto por uno mismo para volverse como todo el mundo. Como dice Fitzgerald, que termina su texto de una manera tan bella y conmovedora: «Si usted me lanza un hueso para chupar, le lameré la mano». Hacer la gran ruptura es volverse como todo el mundo. Hacer la gran ruptura, volverse como todo el mundo, o bien lanzarse en una tentativa, en una especie de acto para nada, sin salida. Sobrevivir.

Y aquí también tomo ejemplos en el *western*. Lo que precisamente se llama el *neowestern* —veremos si hay razón para hacer estas distinciones— nos presenta todo el tiempo al cowboy envejecido, fatigado. No puede más, no puede más. Se acabó todo. Sí, de acuerdo, antes estaba la ley del oeste, pero él ya no cree en ella, está demasiado cansado, quiere que lo dejen tranquilo con su whisky «¿No me dejan tranquilo? Bueno, les haré el acto-de supervivencia». «¿Todavía me molestan? De acuerdo, de todas maneras perdí. Perdí, pero me conduciré como todo el mundo, lameré el hueso que quieran».

Peckinpah, uno de los autores muy importantes del *neowestern*, según creo, es quien ha llevado más lejos este tema de la degradación. No solamente en todos sus filmes, sino también en sus series televisivas, particularmente en una que se llamaba *Los perdedores*, en la que describe su tipo de héroe. Y su tipo de héroe nos da la fórmula de la degradación a la americana: *No tienen*

*ninguna fachada. Ya no creen en nada. No les queda ninguna ilusión. A su vez, representan la aventura desinteresada. Esa es la ruptura, una aventura desinteresada. O bien se derrumban en el alcohol, o bien hacen una aventura de supervivencia. (...) Representan la aventura desinteresada, de la que no se saca ningún provecho más que la pura satisfacción de vivir aún*<sup>11</sup>. Es bella esta frase. Es la fórmula de la degradación realista. Ven que es completamente diferente de la degradación expresionista y de la degradación naturalista.

Añado algo, hago un paréntesis muy rápido. Estoy muy lejos de haber agotado las formas de degradación posibles, incluso y ante todo desde el punto de vista del cine. Ni siquiera he comenzado, pues ¿dónde pondremos a una raza de grandes autores que descubren otro tipo de degradación que no es la caída, ni la pendiente, ni la microfisura, es decir, la pérdida de *habitus*? Ven de inmediato en quién pienso. Hay todo un cine no únicamente de la degradación, pero donde la degradación es un tema fundamental, y donde la degradación es solamente y sencillamente el tiempo. Pero la degradación-tiempo es otra figura. Sienten entonces por qué avanzo de manera tan progresiva: actualmente no tenemos los medios para tratarla. Sólo tendremos los medios para hablar de este otro tipo de degradación cuando estemos en la imagen-tiempo. Por el momento aún estamos chapoteando en la imagen-movimiento. Cuando abordemos la imagen-tiempo, si llegamos algún día, reencontraremos grandes autores de cine que se tropiezan con un tipo de degradación que no tiene nada que ver con estas tres. ¿Cómo habría que llamar a este tipo de degradación? ¿Hay que llamarla «idealista» porque es la degradación del propio tiempo por sí mismo? ¿O habrá que encontrarle otro nombre?

¿En quién pienso inmediatamente? En Visconti. Porque alguna parte le divertía o porque le interesó, yo decía que Visconti intentó afrontar, alcanzar, sobre todo después de la guerra, el fenómeno de las pulsiones. Solo que, una vez más, Visconti es tan aristócrata que jamás pudo contactar con dicha realidad de las pulsiones, que exige una vulgaridad genial del tipo Stroheim o incluso del tipo Buñuel. Visconti no podía porque su asunto estaba en otra parte. Para Visconti, lo que degrada no son pulsiones, es el tiempo y nada más que el tiempo. Y es la mera existencia del tiempo la que ya constituye una degradación. Siempre con la contrapartida: ¿cuál es entonces la salvación? La salvación también es el tiempo. Y no es sorprendente que hasta el final de su

<sup>11</sup> Cf. Robert Benayoun, «Sam Peckinpah» en *Dossiers du Cinéma*. Cineastes 1. París, 1971.

vida haya pensado en llevar a escena -y sin duda era uno de los únicos dos que podían hacerlo- *En busca del tiempo perdido*<sup>12</sup>. Seguramente en Proust hay fenómenos locales de una degradación-pulsión. Charlus es el ejemplo mismo de una degradación-pulsión fantástica. Está la pendiente de pulsión, escoge cada vez menos y arranca pedazos cada vez más estropeados. Creo que Charlus es un personaje naturalista, es el gran personaje naturalista. Pero el conjunto de *En busca del tiempo perdido* no es en absoluto eso. Uno de los aspectos del tiempo -y esto implicaría un análisis de la imagen-tiempo- es el tiempo como degradación por sí mismo, el tiempo como degradación en tanto tiempo. El tiempo es proceso de degradación en tanto que tal. Y creo que eso es lo que Visconti ha vivido en todo su cine. ¿Por qué? Porque hay una estructura del tiempo que habría que analizar bastante profundamente y, por desgracia, no es aún nuestro objeto. Y es en virtud de su propia estructura, de la estructura del tiempo, que algo nos es dado necesariamente cuando ya es demasiado tarde. De modo que el problema del tiempo en Visconti, o una parte del problema del tiempo en Visconti, sería por qué y cuál es ese tiempo que es de una naturaleza tal que nos da necesariamente algo en el momento en que es demasiado tarde. Entonces se comprende que la captación del tiempo, o la captación de un aspecto del tiempo, hace uno con el proceso de la degradación.

Y habría muchos otros. Disculpenme, es preciso que vaya a la Secretaría.

De la misma manera, muy rápidamente, quisiera decir qué diferencia hay entre la actuación del actor expresionista, la actuación del actor naturalista y la actuación del actor realista.

Apenas me animo a arriesgarme en un problema realmente tan complicado como el problema del actor. Es evidente que hay un problema del actor sólo en la medida en que queda claro que el actor no representa una ficción, no representa un personaje ficticio. Quiero decir que la pregunta de si el actor se identifica o no con su papel es una pregunta carente de sentido y que al mismo tiempo no tiene estrictamente ningún interés. El actor comienza a partir del momento en que tiene otro problema y está en otro elemento. No es para hablar mal, por ejemplo, de los temas de Brecht sobre el distanciamiento, puesto que creo que implican y responden, por el contrario, a un problema que no tiene estrictamente nada que ver con la suposición de un actor que interpreta un papel. Existe un problema del actor a partir del momento en

<sup>12</sup> Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*, Alianza, Madrid, 7 tomos.

que el actor es definido como alguien que hace algo distinto a interpretar un papel. ¿Qué es lo que hace, si no interpreta un papel? Supongo que todo actor se vive como haciendo un oficio distinto al de interpretar un papel. Interpretar un papel me parece una noción absolutamente desprovista de sentido. Ningún gran actor lo hace. Ni siquiera los malos actores... Sí, puede ser que sean los malos los que interpretan un papel... ¿Qué hacen, entonces? Es importante porque en un sentido desborda el problema del actor; lo que hace el actor es lo que experimenta el espectador.

Retomo las categorías de Peirce, que me sirven mucho: primeridad, segundidad, terceridad. Diría —y esto tampoco va a ser exhaustivo— que hay actores de la primeridad, de la segundidad y de la terceridad. Razón de más para volver a comenzar una vez más con mi eterno estribillo: no digo que unos sean peores que los otros, no digo que los actores de la segundidad serán mejores que los de la primeridad, ni mejores que los de la terceridad.

Ustedes recuerdan que según Peirce la primeridad era la afección pura, el afecto que sólo se relacionaba consigo mismo o con un espacio cualquiera. La segundidad son las cualidades-potencias, es decir los afectos, en tanto que actualizados en medios; eran los duelos -y de allí la expresión «segundidad»—. Y la terceridad, nos decía Peirce, estaba allí donde existía lo mental. Por supuesto que lo mental ya existía en lo afectivo, pero él tomaba lo mental en un sentido muy especial.

A mí me gusta esto... Porque me sirve, no es que me guste... Quiero decir, intentemos ver si funciona. Habría actores de la primeridad, actores de la segundidad y actores de la terceridad. Y luego seguramente -el futuro dirá- es posible que descubramos otros tipos más.

Digo —y creo tener aquí una pequeña cosa, no muy importante— que el actor expresionista fue típicamente un actor de la primeridad. Y en su dominio es estrictamente insuperable. ¿Cómo se define? No interpreta un papel. ¿Qué hace? Expresa afectos, no siendo los afectos estados del alma sino —y les recuerdo nuestros análisis precedentes- entidades, entidades intensivas que toman, que se apoderan de alguien o no. Son potencias o cualidades extrínsecas que el actor va a expresar. Entonces no interpreta un papel, expresa afectos. Es la famosa actuación intensiva del actor expresionista. En este sentido es un actor de la primeridad, puesto que concibe esencialmente su función como expresión de los afectos en tanto entidades. Y de golpe comprendemos que el rasgo fundamental del actor expresionista en todos sus métodos es aquello que los grandes expresionistas han llamado de manera constante «el proceso de intensificación». Puesto que es solamente interpretando intensidades

-intensidad del gesto, intensidad de lo sonoro, intensidad del cuerpo— que van a captar las entidades, los afectos que deben expresar. Por ejemplo, esa utilización de la diagonal que es típicamente el acto de un actor expresionista.

Ahora bien, aquí quiero ir muy rápido. Esta actuación de la primeridad posee de hecho dos polos que, les recuerdo, habíamos visto para el expresionismo. Mediante la expresión de los afectos el actor debe participar de esos dos polos, lo que llamaba la «vida no orgánica de las cosas» y la «vida no psicológica del espíritu».

Va a expresar la vida no orgánica de las cosas fundamentalmente a través de toda una geometría de la línea quebrada; en sus gestos, y por su participación activa en el decorado, en las líneas quebradas del decorado que conlleva él mismo diagonales, contradiagonales, etc. Es un poco como en un cuadro de Soutine. En efecto, Soutine me parece un gran pintor expresionista precisamente por su construcción constantemente diagonal, contradiagonal, y sus rostros que son precisamente expresiones de afectos en estado puro. La participación del gesto en las líneas quebradas del decorado es muy, muy importante. La encuentran, por ejemplo, en el período alemán de Fritz Lang.

El otro polo es el polo de luz, el halo luminoso, que va a expresar la vida no psicológica del espíritu. Sea bajo la forma del gran rostro melancólico que refleja la vida no orgánica de las cosas, la máscara del demonio, sea bajo la forma de la salvación, de la remontada expresionista, en el momento en que un ser es salvado. Por ejemplo, la admirable ascensión de luz de la mujer cuando Nosferatu muere, que se opone a la diagonal de Nosferatu muriendo, lo cual nos entrega los dos polos de la actuación expresionista.

Sus relaciones con el decorado, la ruptura de sus gestos, el tipo de desarticulación expresa muy bien la vida no psicológica del espíritu y la vida no orgánica de las cosas. Encontrarán por todas partes un tema constante: que el actor deviene una marioneta. De acuerdo, de acuerdo, pero por sí mismo eso no quiere decir nada. Todos los grandes actores lo han hecho. Sólo que existe una manera expresionista de comprenderlo. Hay mil maneras de comprender el tema del actor marioneta. Es preciso desconfiar y no creer que tal o cual fórmula cualifica ya un modelo de actor. Existe una marioneta expresionista de un tipo muy, muy especial, de gesto entrecortado, que señala siempre la línea quebrada, que salta las transiciones. Puesto que se trata de expresar el afecto en su intensidad y con los dos polos: participación en la vida no orgánica de las cosas y el actor como ser de luz que se eleva a la vida no psicológica del espíritu.

Salteo al actor naturalista. Señalo solamente para aquellos a quienes les interesa esto que quien impuso una actuación naturalista en el teatro es alguien célebre llamado André Antoine. Ahora bien, Antoine tuvo mucha importancia en el cine —vean la historia del cine de Sadoul<sup>13</sup>— pero creo que

no es de su lado que hay que buscar la interpretación naturalista del actor. Es mucho más del lado de Stroheim. Hay un gran misterio sobre la manera en que actuaba Stroheim. Esta vez habría que considerar a Stroheim como actor, como actor naturalista. Diría muy rápidamente que reconocen a un actor naturalista precisamente en esta historia de las pulsiones. Es muy interesante la manera en la que Stroheim actuó en un film, que ha influenciado de manera muy marcada sin haberlo realizado. Es la *Danza macabra*<sup>14</sup>, un film de Marcel Cravenne basado en un texto de Strindberg. Ahora bien, es muy curiosa esta manera de actuar. Se trata de actuar en un medio determinado pero al mismo tiempo... ni siquiera logro decirlo... de habitar, de ocupar dicho medio determinado... iba a decir «a la manera de una bestia», pero no es eso... Sí, es un poco eso, a la manera de una bestia... Puede ser una bestia noble, no es necesariamente una bestia vil. Piensen por ejemplo en la actuación de Stroheim en *La gran ilusión*<sup>15</sup>. Puede ser un animal noble, puede ser todo lo que quieran, pero en la actuación naturalista siempre se trata de evocar, de introducir en el medio determinado el mundo originario del que se supone depende. Es decir, de llegar a ese tipo de violencia que es ciertamente la violencia de los orígenes que se juega en un salón burgués, en un principado, etc. Hay una fórmula de la actuación naturalista que es muy curiosa: la violencia de las pulsiones. Es lo que decía sobre esa pendiente.

En fin, lo que me interesa es entonces ese otro tipo de interpretación que puede llamarse «interpretación realista». Ha marcado mucho al cine. Y ha marcado tanto al cine americano que ha producido la escuela por la cual pasaron la mayoría de los actores americanos, la famosa escuela «del sistema» o el *Actors Studio*. Diría que es muy simple, es la fórmula mágica del cine americano. Una vez más, eso no significa que no tenga valor. Tengo la impresión de que actualmente está llegando a su fin por razones que corresponden a la evolución del cine americano. Pero esa escuela hizo y sigue haciendo cada año lo que hay que llamar el «film americano por excelencia». Cada año surge un film de gran éxito, de gran calidad, que es el film americano del año, y

<sup>13</sup> Georges Sadoul, *Historia del cine mundial*, Siglo XXI, México, 1996.

<sup>14</sup> Marcel Cravenne, *Danse de mort*, 1948.

<sup>15</sup> Jean Renoir, *La grande illusion*, 1937.



que consiste siempre en confrontar uno o varios personajes a la exigencia americana SAS'. Es decir: «En función de las variaciones de la situación que la imagen va a mostrar, ¿serás capaz, ¡oh, personaje!, de montar los *habitus* a través de los cuales responderás a la situación y podrás transformarla?». Ahora bien, si esa es la tarea del actor, tampoco interpreta un papel.

Lo que digo es muy conocido, hago un resumen muy rápido para aquellos que no lo saben. Había en un tiempo un inventor muy grande, Stanislavsky, que reivindicaba un naturalismo, pero que de hecho era un realismo. Stanislavsky tenía mucha importancia y sus métodos, aquello que se llamaba «el sistema», fue introducido en América, en esta institución particular que era el *Actors Studio*, con Strasberg —que acaba de morir— y Kazan.

Kazan es un buen caso de emigrado reciente, así como Forman... Son ellos los que hacen el film americano por excelencia. ¡Forzosamente! Es en la inspiración americana que encuentran la gran fórmula SAS' y es su propia invención y sus propios descubrimientos de la fórmula SAS' lo que al mismo tiempo los empuja hacia América.

Todo el cine de Kazan es así: al precio que sea, el héroe va a ser capaz de montar el *habitus* que hace falta para la situación. ¿Y qué será S'? A veces será América tal como se la sueña, como en *América, América*<sup>16</sup> de Kazan. Al final, el pequeño griego llega y puede abrazar el muelle de Nueva York. Y está bien indicado que se trata de un sueño, una especie de imagen onírica: «¡Por fin Nueva York! ¡Por fin la estatua de la libertad!». Por fin S'. El pobre pequeño griego partía del imperio turco, S. Luego, una serie de acciones, A, en las que monta el *habitus* para superar las dificultades. Entonces se muestra digno de llegar a América. Digno... ¿a qué precio? A veces roza la villanía, a veces roza... en fin, no encuentro la palabra para el hecho de vivir de una mujer... a veces roza el asesinato, a veces la delación. Kazan trató con eso, lo conoce. Pero conserva algo puro en su corazón, puesto que a pesar de todo era el *habitus* requerido por la situación. Eso es lo que nos produce el film americano por excelencia. En todos sus filmes Kazan no ha cesado de hablar de su caso. Es la gran fórmula SAS'. O bien, si S' no es la América de nuestros sueños, será la América que ha frustrado a los inmigrantes. Pero allí también hay que acostumbrarse, hay que lidiar con eso, hay que montar el *habitus* que permitirá al protagonista comprender que América es también eso, y que a pesar de todo sigue siendo el más bello de los países.

<sup>16</sup> Elia Kazan, *America, America*, 1963.

*América, América* se vuelve a hacer todos los años, en toda ocasión por un tipo de gran talento. Es el film americano. El último es *Georgia*<sup>17</sup>, de Penn. Hizo su *América, América* muy bien. Una vez más, es la duodécima vez. Cada vez nos decimos que es nuevo, que es formidable. Es el film americano del año, que siempre responde típicamente a la fórmula SAS y está firmado por el *Actors Studio*.

¿Qué es entonces el actor del *Actors Studio*? Yo lo imagino así. Ustedes comprenden, no sé nada, pero me lo imagino como el actor de la segundidad: medio-acción, medio-respuesta, medio-comportamiento; y se supone que el comportamiento aporta una modificación. Eso implica dos momentos —entonces el actor no interpreta un papel—. Primer momento: es preciso que el actor interiorice los datos de la situación. ¿Bajo qué forma? Bajo la forma de micromovimientos, de ser necesario apenas perceptibles. Todo un método de micromovimientos. Stanislavsky no se interesaba tanto en la gimnástica del cuerpo. En cambio, aquí tenemos micromovimientos de las manos, micromovimientos de figura. ¿Cómo reconocen a los actores del *Actors Studio* aquellos que no gustan de ellos? El reproche que se les hace es. «¡Pero que se tranquilicen de una vez! ¡No paran!». No paran. No es que se muevan todo el tiempo, pero incluso cuando están inmóviles, no paran. Hitchcock detestaba a Newman por eso. Dice: «No hay forma de hacer que se quede tranquilo. No se puede obtener de él una mirada neutra». No sabe hacerlo, está todo el tiempo interiorizando los datos de la situación... esos microtics... Sea Brando o sea Newman, cuando son dirigidos de manera admirable son geniales. Cuando tienen un director mediocre el tic es terrible, esa especie de interiorización de los datos de la situación.

Ven que para el actor Stanislavsky o para el actor Strasberg no se trata en absoluto de identificarse con el personaje. Se trata de una operación completamente diferente. Es por eso que el actor del *Actors Studio* no interpreta más que otro actor. El actor jamás interpreta un papel. Lo que hace es otra cosa: identifica los datos de la situación con ciertos elementos que existen en él. Eso es lo que debe ser la interiorización de los datos. Se trata de identificar los elementos de la situación con elementos preexistentes en él. Y esto se hace a través de este método de interiorización por micromovimientos. Estos micromovimientos tienen un fin, suscitar lo que Stanislavsky llamaba ya una «experiencia emocional». Strasberg, influenciado por el psicoanálisis, va a empujarlo mucho más lejos que Stanislavsky

<sup>17</sup> Arthur Penn, *Georgia*, 1981.

—y creo que ese será, incluso, su punto más original—. A saber, hacia una experiencia emocional real que fue vivida por el actor en su propio pasado y que debe estar en ligazón directa o indirecta con la situación dada, teatral o cinematográfica. Al punto que, por ejemplo, si se trata de interpretar una escena de embriaguez, el actor va a interiorizar mediante todo tipo de micromovimientos los elementos de esta situación, hasta que alcance en sí mismo el núcleo de una experiencia pasada análoga. Puede ser que el propio actor, ya no en tanto actor sino en tanto persona humana, haya estado realmente ebrio. Pero puede ser que nunca haya estado ebrio... si es un buen americano (*risas*). No importa, procederá hacia una experiencia emocional análoga. Por ejemplo, una fiebre en la que tuvo la boca seca y las piernas temblorosas. Se trata de reactualizar esta emoción vivida de manera personal. Y Strasberg insistía mucho en que sobre todo es preciso que la experiencia no sea reciente. No se trata de imitar, no es una mímica, se trata de alcanzar ese núcleo emocional -es una operación relativamente cercana a ciertas concepciones de psicoanálisis—. ¿Y si no llega a ese momento? Habrá razones, dice Strasberg. ¿Por qué no llega a interiorizar tal situación? Es por eso que él concebía su tarea menos como una formación de actores que como una tarea de responder a las dificultades de un actor, al problema que se plantea un actor. Y es por eso que todos los actores continuaban yendo a ver a Strasberg, diciéndole: «No llego, hay algo que no va». En otros términos, no llegaban a suscitar la experiencia emocional, la memoria emotiva. Es el término exacto de Stanislavsky y de Strasberg: la memoria emotiva.

Así pues, esta interiorización de la situación es el primer movimiento del *Actors Studio*. Luego, una vez que la situación está interiorizada, que se reunió con el núcleo emocional propio del actor, tenemos un segundo movimiento. Ven que no actúa, hace otra cosa. Son cosas muy positivas. Lo que hace se puede definir independientemente de cualquier referencia a una interpretación de un papel. Una vez que hizo esta interiorización, está en condiciones de hacer el acto. ¿Qué acto? El acto cinematográfico o teatral. Acto que debe tener toda la frescura de un acto efectivamente hecho, por más que se sepa que es un acto ficticio. En efecto, el actor no mata realmente a su víctima. Si se lava los dientes, no se los lava realmente. Aunque se lave realmente los dientes, es de manera ficticia, es decir, no es cuando tiene necesidad de hacerlo. Se trata de que el acto reproducido por el actor según las exigencias del guión tenga la frescura de un acto real. Se tratará de una especie de invención de espontaneidad en dos momentos.

Pienso en un texto de Bergson<sup>18</sup> que evidentemente no tiene nada que ver... pero sirvámonos de todo. Bergson explica que la vida es una doble operación sucesiva, que en la vida hay dos procesos que o bien se dividen o bien se encadenan uno al otro. Primera operación: almacenan energía. Es específicamente el rol de la planta. La planta no es móvil, es inmóvil; sacrificó su movilidad precisamente para almacenar energía. Pero se puede decir que está recorrida por todos los micromovimientos que acompañan el almacenamiento de la energía, micromovimientos en el mismo lugar. Luego, dice Bergson, hay un segundo proceso que se encadena con el primero. Habiendo almacenado energía —la vida es un proceso continuo de almacenamiento de energía— se produce, en segundo lugar, la descarga discontinua por actos explosivos. Ese es el lado animal. En las grandes ramificaciones de la vida, la planta se ha encargado de almacenar la energía y el animal se encarga de hacerla estallar en acciones discontinuas, pero desde el punto de vista de la vida es un encadenamiento. La vida es un proceso indisoluble por el cual *un* viviente almacena energía y se sirve de ella para hacer estallar acciones discontinuas, para hacer detonar el explosivo.

Se almacena el explosivo, se lo hace detonar en acciones discontinuas. De allí el tipo de actuación del *Actors Studio*, que a veces roza la histeria, junto con esos períodos lentos... Reconocen en eso a los actores del *Actors Studio*. Es lo que llamaría la interpretación realista. Comprende la fórmula SAS', que es la fórmula del cine americano por excelencia. Primer momento, de S a antes de A, a menos A, si ustedes quieren, a casi A: almacenamiento de energía para llegar hasta el núcleo emocional, el núcleo afectivo memorial. Segundo momento, descarga violenta del explosivo. Es la fórmula de los grandes filmes de Kazan, y es la fórmula de los actores formados por Kazan y Strasberg. Piensen en las actuaciones de James Dean, quien tuvo tanta importancia, en la actuación de Brando, en la actuación de Newman, y en un cierto número de grandes actrices americanas que actúan bajo un cierto modelo histérico.

Al mismo tiempo, lo que nos anuncia que evidentemente el actor no se reduce a esto es que la nueva generación de actores americanos ya no es así. Por tanto, tenemos el futuro ante nosotros. Ya no se trata de eso. Asimismo, por lo que sé, apenas encuentran actores franceses que actúan así. No sé siquiera si los hay... salvo que sean muy, muy malos... ¡Sí! Hay una actriz francesa que es bastante *Actors Studio* y como siento admiración por ella la cito: es

<sup>18</sup> Cf. Henri Bergson, *La evolución creadora*, op. cit., pp. 129 y sigs.

Delphine Seyrig. Tiene una cierta actuación *Actors Studio* muy, muy curiosa... Ese constante almacenamiento de energía con actos explosivos. Por ejemplo, en *Muriel*<sup>19</sup> actúa así. Pero en fin, no es tan evidente en ella, sólo me parece.

Vuelvo entonces al film de Arthur Penn, *Georgia*, pues supongo que algunos de ustedes lo vieron. ¿En qué es típicamente un film *Actors Studio*, es decir un film de descendencia Kazan? No es difícil. Tomen las grandes escenas. El joven pobre, hijo de emigrado reciente, llega a la familia del millonario y quiere desposar a la hija. ¿Qué sucede? Almuerzo familiar glacial, atmósfera helada, la tensión asciende... Ven en ese momento que cada uno de los comensales interioriza a su manera. La tensión asciende. Quiere decir que hay todo un sistema de micromovimientos de espera. El padre que observa a su futuro yerno, la hija que tiene la nariz en su plato, etc. Por más que nos parezcan inmóviles, no paran. Esto da la razón a Hitchcock, es imposible obtener de ellos una pausa neutra. Harán todo salvo actuar con neutralidad. Nunca podrán hacerlo. Son especies de rumiantes. Es ciertamente la rumia, es la gran rumia, es el almacenamiento de energía. Y esto responde a la situación con la interiorización correspondiente.

Luego el padre suelta una frase-acción: «No tengo el hábito de dejarme arrebatado un bien, algo que me pertenece». La hija baja la nariz un poco más en su sopa. No está habituada. Y entonces no es solamente el actor que el que se entera... Podemos imaginar que el actor se entera, se supone que lo haga, pero es también el espectador el que se entera de algo fundamental que ya es S'. La frase fue una acción explosiva del padre. En el cine, una frase puede ser una acción, un comportamiento. S era: al padre le repugna el hecho de casar a su hija porque el muchacho no es de su nivel social. Después de la frase tenemos S': el padre tiene, de hecho, una relación de incesto con su hija. Tienen plenamente la estructura SAS'. Interiorización: el padre está allí absolutamente frío; almacena, almacena la tensión. ¡Cómo actúa el padre! Interpreta su papel maravillosamente, *Actors Studio* puro. ¡Maravilloso! Es un gran actor. Almacena tensión y la hace pasar, actúa sobre el espectador, funciona. Y luego suelta su frase como un puñetazo sobre el yerno. Y el yerno responderá, será el duelo. La situación sale modificada, todo el mundo comprendió que no es un padre que quiere casar bien a su hija, sino un padre que quiere conservarla porque está enamorado de ella y tiene una efectiva relación incestuosa.

Llega la boda. Típica imagen que podría estar firmada por Kazan. Tenemos la fiesta, la *garden party*. El padre está de nuevo en situación de interiorización

<sup>19</sup> Alain Resnais, *Muriel*, 1963.

de la situación. Enorme vidrio, enorme cristal transparente, pero oscuro al exterior, detrás del cual el padre está parado derecho y observa la fiesta desde lo alto. Su rostro expresa todo lo que quieran a través de micromovimientos; una especie de odio, de asco, al mismo tiempo de reflexión: «¿qué voy a hacer?». Todo pasa por allí. En efecto, no se queda tranquilo. Por más que esté parado derecho como una estaca, es imposible obtener que se quede tranquilo. ¡Imposible! Jamás obtendrán eso de un actor del *Actors Studio*. Por otra parte, hay una pequeña nota que queda bonita en la imagen. Nadie ve al padre. Sólo hay un pequeño que pasa y se dice: «¡Es extraña esa silueta!». Se ve al pequeño que observa la silueta del padre, que es como una estaca. Luego un largo, un lento almacenamiento. Después sucede: el padre sale, mata a su hija de un tiro y tira sobre su yerno. No se puede hablar mejor del acto explosivo. Pasó al asesinato.

Aquí también tienen típicamente la fórmula SAS'. Ahora bien, tanto en el cine como en el teatro, diría que el *Actors Studio* fue la actuación americana por excelencia, es decir, la actuación de la segundidad. Ven constantemente las situaciones, la interiorización de las situaciones, el duelo, la situación modificada. Y se vuelve a empezar: la situación modificada, otro duelo, etc.

Eso son los filmes de Kazan, es decir, una vez más, los filmes americanos por excelencia. Y es también la estructura de los filmes de Forman. Y digo que no es por casualidad que finalmente es la experiencia, la piedra de toque del tipo que llega a América. Y me parece que es la historia de los grandes autores que vivieron en América: «Esto sale bien, si te pliegas a esta forma». Fue ruinoso. En un sentido produjo cosas geniales, pero fue ruinoso. «Si te pliegas a esta forma, te aceptamos, te adoptamos». Un inmigrado debe vérselas con esa forma. Forman pasa por eso. Es bello pero triste. Pero en fin, el futuro está con nosotros, pues una vez más, el cine americano está evolucionando, como todos los cines, y tengo la impresión de que la generación actual de los actores americanos son muy, muy diferentes.

Habría entonces, ustedes comprenden, un último problema en mi historia. No hemos definido mucho, pero ahora nos sentimos tanto más seguros de las categorías cinematográficas de primeridad y segundidad. Hemos visto un poco lo que era la terceridad para Peirce. Por mi parte, no puedo usarlo, porque lo que nos dice sobre la ley, etc. me parece -perdón por decir esto, pónganlo entre comillas- un análisis «demasiado débil» de la terceridad. Sólo retengo de Peirce que la terceridad no se obtiene multiplicando los duelos. Es decir, no es haciendo varios duelos que se obtiene un tercero. Nos dice —y sólo retengo esto— que la terceridad es lo mental.

¿Pero qué es lo mental? No hay que esperar de Peirce un análisis respecto a esto. Será nuestra tarea. Digo solamente, para que nuestro análisis siga abierto, que habrá actores de la terceridad. Quizá los hubo antes, pero es particularmente uno de los problemas que afronta el actor de hoy. No es una cuestión de qué es mejor, sino de cambio, de mutación. Veremos de mil formas que el problema del cine es actualmente el de cómo introducir la terceridad o lo mental puro en la imagen cinematográfica. Y veremos que grandes actores, actores de todos los países pero también franceses, han producido desde hace ya un largo tiempo una actuación que podríamos calificar como actuación de la terceridad.

Allí abordaremos un dominio que a mí me apasiona mucho. Y donde aparece el tema del actor marioneta-que al igual que los otros, no interpreta un papel—. O como dice un gran teórico del teatro, el actor super-marioneta, hiper-marioneta, la super-marioneta<sup>20</sup>. Y todo el tema de «¡muerte al actor!». Pero «¡muerte al actor!» no quiere decir nada por una razón simple, porque no hay actor. Desde el momento en que un actor es bueno, ya no es un actor. Lo hemos visto. «Muerte al actor» quiere decir «muerte a aquel que interpreta un papel, que pretende representar un personaje ficticio». Una vez más, hasta donde conozco nunca un gran actor con conciencia de su oficio se asignó esa tarea. «¡Muerte al actor!» no quiere decir nada, puesto que los actores a los que hay que llevar a la muerte nunca existieron. Salvo, una vez más, los actores completamente prefabricados. Por el contrario, todo actor consciente de estos problemas hace otra cosa.

Veamos la actuación de la terceridad, únicamente al nivel de las preguntas y para intentar fijar cosas que son obvias, las famosas cosas de las que se nos habla todo el tiempo. Por ejemplo, el distanciamiento de Brecht. Todavía no nos preguntamos si tuvo influencia en el cine. Quizá, quizá... no sé. ¿Pero no es una manera de introducir la terceridad en la imagen? ¿No será la introducción de lo mental en la imagen? Será una de las maneras. Guardemos esto para el futuro. Pero hay alguien del cine francés que por su concepción muy extraña del actor nos toca muy de cerca, Bresson. ¿Qué es Bresson y qué es un actor Bresson? Él no quiere hablar de «marioneta» porque es un hombre que no quiere herir a nadie -aunque eso no es hiriente-. Dice que no es un actor, que es un modelo. Después de todo, un modelo es exactamente lo que los

<sup>20</sup> El actor y realizador teatral inglés Edward Gordon Craig propuso la teoría de la supermarioneta para los actores del futuro y los renovadores del teatro. Craig consideraba que el actor era como un elemento plástico más con capacidad de movimiento.

escultores identifican con una marioneta. Un modelo. ¿Qué es esta numera de actuar? Pienso en muchos actores que son ciertamente actores de lo mental, actores de la terceridad. ¿Quiere decir que fingen pensar? Evidentemente no. No es así, no es adoptando aires de pensador que uno es actor de la terceridad. Se trata de otra cosa. ¿Qué será en tanto técnica, qué quiere decir como problema del actor? Y hay muchos tipos de actores de la terceridad. Tengo la impresión de que hay muchos entre la generación de los actores modernos, los actores que tienen unos treinta años. Veremos por qué. Luego, en el cine de la *nouvelle vague* hay una concepción muy curiosa del actor. Lo veremos. El actor *nouvelle vague*, el actor Bresson... y buscaremos otros más.

Por el momento no digo más. Ven que así como hace un momento nos quedaba para la degradación un tramo grande, la imagen-tiempo, del mismo modo, como resultado de esta corta exposición sobre el problema del actor, nos queda un muy vasto programa por desarrollar. Esta vez, sobre la imagen-pensamiento. ¿Qué es la terceridad?



## XXI.

# La pequeña forma: acción-situación-acción.

*20 de Abril de 1982  
Segunda parte*

En el deseo de ir cada vez más rápido, quisiera agregar algo más. ¿Pueden seguir un poco más? Ustedes comprenden, no es difícil, acabamos de terminar con un polo de la imagen-acción. Lo único a lo que nos aferramos es que para cada uno de nuestros tipos de imágenes despejamos dos polos -con la condición de que no sea un calco-. Es por necesidad de claridad. De hecho podrían ser cuatro polos, cinco polos... Tuvimos dos polos de la imagen-afección y dos polos de la imagen-percepción. Me falta otro polo de la imagen-acción. Felizmente se impone, se impone completamente. Tengo que tomar lo contrario de lo que acabo de decir y luego ver si existe. Así, pueden incluso adelantárseme. Digo que el segundo polo de la imagen-acción será aquello que habría que llamar la «pequeña forma». Habría entonces una pequeña forma de la imagen-acción. ¿Tendría una fórmula? Sí, habría una fórmula. La vimos la última vez, creo que habíamos comenzado. Sería ASA'. En efecto, es muy diferente.

Ya puedo preguntarme y conservarlo para el futuro: ¿se mezclan, pueden mezclarse las dos formas, la pequeña y la gran forma? Seguramente. Pero puede ser que sean autores muy especiales los que supieron hacer la mezcla de la gran forma y la pequeña forma. De otro modo, hay autores que son

especialistas de la gran forma y otros que son especialistas de la pequeña — una vez dicho que la pequeña no es menos grande que la grande—. O bien hay grandes autores que han hecho a veces un film gran forma y a veces un film pequeña forma. Porque les gusta variar las combinaciones, y quizá porque la pequeña forma, como su nombre lo indica, era a menudo menos costosa. Pero no es una ley, hay pequeñas formas muy caras, muy costosas. Hay pequeñas formas super-producciones. Pero en fin, cuando no se tiene dinero es más fácil hacer la pequeña forma.

¿Pero qué es ASA'? Ven que se invierte, puesto que en lugar de partir de la situación mediante un proceso bastante complejo que implica -si recuerdan lo que vimos la vez anterior— montajes de acción paralelos, toda una serie de duelos y una reacción sobre la situación, cosas todas muy costosas desde el punto de vista del decorado, del montaje y del conjunto de la puesta en escena, aquí parten de una acción y solo ubican la situación en la medida en que esta acción la muestre. Y lo que muestran de la situación induce una nueva acción. En otros términos, la característica fundamental de la pequeña forma es la elipse. Para retomar mis términos técnicos tomados de Peirce, en la gran forma íbamos del sinsigno al índice, es decir del medio al duelo. Aquí hacemos justo lo contrario. Vamos del índice a la situación en elipse. Situación en elipse que va a precipitarnos en A, es decir en una nueva acción. O, como hace un momento, en la repetición de la misma: tendrán ASA. En muchos procedimientos cómicos en el burlesco, por ejemplo, tienen a menudo una fórmula ASA. Pero ASA es también ASA, puesto que la repetición siempre tiene una nueva potencia. Por ejemplo, el constante procedimiento de la torta de crema.

He aquí entonces mi punto de partida. Diré que la figura de esta fórmula ya no es el espiral, es la elipse. Y parece que juego con las palabras, puesto que acabo de emplear «elipse» sucesivamente en dos sentidos completamente diferentes. Pero es solo una apariencia. Comencé por decir que hay elipse porque sólo conocen de la situación lo que la acción les mostró de ella. Empleaba «elipse» en el sentido retórico de algo que falta. Etimológicamente, la elipse es una falta. Ahora, cuando digo que la figura de esta fórmula es la elipse, me deslizo como si nada hacia otro sentido de la palabra «elipse», el de la figura geométrica. Si no me explicara, sería inadmisibile. ¿Por qué la misma palabra? No es por azar que la elipse-figura geométrica deriva de la misma palabra que la elipse-falta. La elipse-figura geométrica es una falta. ¿Por relación a qué? Esto remite a la teoría de las cónicas: por relación al círculo, la elipse es una falta mientras que la hipérbole es un exceso. ¿A qué me

compromete esto? A mostrar cómo al nivel de esta imagen cinematográfica ASA' las dos cosas están necesariamente ligadas y cómo una lleva a la otra: una forma elíptica de la sucesión de imágenes en el sentido geométrico y, en esa misma sucesión, elipses en el sentido retórico.

Para la fórmula SAS' había partido de un ejemplo que consideraba típico, ejemplar. Había tomado *El viento* de Sjöström<sup>21</sup>, que parecía representar la estructura SAS' en estado puro. Les recuerdo que *El viento* es el primer film que Sjöström realiza al llegar a América —confirmación de esa atracción del cine americano respecto a SAS'-. Quiero un ejemplo semejante para ASA'. A Dios gracias es ofrecido por todas las historias del cine. Es un film célebre, *La opinión pública*<sup>22</sup> de Charles Chaplin, film mudo en el que no actúa pero que dirigió. Lo dirigió sin dudas irritado con las personas que decían que usaba el cine pero no tenía nada que hacer con él. Y allí hace su especie de prueba como director y no es que inventa -pues se pueden encontrar precedentes- pero impone una fórmula que, para la época de *La opinión pública* es cuanto menos fundamentalmente novedosa. Antes había habido comedias de este tipo de Cecil B. De Mille, pero este film de Chaplin va a tener una gran importancia e influencia sobre los grandes directores. Esto es para hacerles sentir lo que es ASA'. Estos ejemplos son muy célebres y aparecen, una vez más, en todas las historias del cine.

Rescapitulo para que me sigan. Llega un tren, pero no lo vemos. Yo les decía que la pequeña forma es menos cara. Evidentemente lo es. Además Chaplin no podía procurarse el tipo de tren que le hacía falta. El tren llega al andén de la estación. No vemos el tren. ¿Qué vemos? Sólo vemos la sombra, es decir, la acción del tren, el efecto del tren. Vemos la sombra del tren, es decir, la repartición de las sombras y de las luces que representa al tren que se desliza sobre el andén y que se desliza -imagen admirable— sobre el rostro de la protagonista que espera sobre el andén. Ven ustedes, es ya una estructura AS. Esta vez es de la acción del tren sobre el andén y sobre el rostro de la protagonista que infiero una situación: el tren llega y ella espera a alguien. Es una elipse muy fuerte.

Segundo ejemplo. Un hombre llega a la casa de Marie, la protagonista, y va a buscar un pañuelo en la cómoda. Son ejemplos citados por el propio Chaplin, que había hecho el cuadro de lo que quería hacer realmente de novedoso para la época. El hombre va a buscar un pañuelo en la cómoda.

<sup>21</sup> Victor Sjöström, *The wind*, 1928.

<sup>22</sup> Charles Chaplin, *The public opinion / A woman of Paris*, 1923.

Todo el mundo comprende: es el amante. Gran elipse: la situación se infiere a partir de una acción muy simple, tienen la estructura AS.

Otro caso más complejo, pero del mismo tipo. Marie busca un vestido frente a su viejo amante, y buscando en el armario deja caer un falso cuello. El amante está en primer plano, Marie lo mira con amor y busca su vestido en el segundo plano. Cae el falso cuello de hombre y él comprende todo. AS típica.

Un crítico de la época emplea una expresión que me parece muy, muy buena. Dice que «el film procede como un mosaico de detalles». Es decir, es ciertamente ASA. La expresión es buena y al mismo tiempo no lo es. ¿Por qué? Yo emplearía términos matemáticos, aunque tenga que justificarme recién la semana próxima. Diría que la fórmula SAS', la gran forma, es una fórmula global, que define una imagen global o un tratamiento global de la imagen-acción, y que la fórmula ASA' es una fórmula local, que consiste en un tratamiento local de la imagen-acción, siendo global y local términos que los matemáticos emplean con frecuencia en la teoría de las funciones. ¿Qué quiere decir esto? ¿Por qué prefiero estos términos? No hay que engañarse con la expresión «mosaico de detalles». No es totalmente buena, puesto que podría parecer que uno cree que la fórmula ASA' va de una parte a otra, mientras que la fórmula SAS' va del Todo a las partes. Aunque no es falsa, sería una comprensión muy insuficiente, pues creo que en ambas fórmulas hay formación de una totalidad, aunque mediante dos procedimientos completamente diferentes. Así pues, la segunda fórmula, la fórmula local ASA', implicará también la constitución de un Todo, pero por procedimientos completamente diferentes a los de la totalidad SAS'.

Tomo otro caso para intentar ser aún más claro. Quisiera terminar con esto. Busquemos enseguida entre los grandes autores del cine mudo. Tomo el ejemplo de Lubitsch. Lubitsch nunca ocultó su deuda fundamental con *La opinión pública*. ¿En qué consiste lo que llamamos «el toque Lubitsch»? Precisamente en un manejo particularmente astuto, tenso, avanzado, de la fórmula ASA': solo dejan ver de una situación lo que expresa de ella una acción que se hace. Los grandes efectos de Lubitsch provienen de ahí, de su arte en lo que se llama «lo sobrentendido», es decir, de su arte de la elipse. ¿Quiere decir que son autores de la pequeña forma? Puede ser, veremos, será un problema.

Otro ejemplo que quiero dar para que reflexionen de aquí a la semana próxima: *Tempestad sobre Asia*<sup>23</sup> de Pudovkin. Hay una declaración de ese

<sup>23</sup> Vsévolod Pudovkin, *Protomok Chingis-Khana*, 1928.

gran cineasta soviético que me impresiona mucho. Dice que el momento determinante, el momento en que supo que iba a hacer ese film fue cuando se le impuso la siguiente imagen. ¡Escuchen bien! es interesante puesto que él tenía la idea del guión, de todo lo que quería decir, pero no cuajaba. Lo que lo hace cuajar y decirse «¡Tengo mi film!» es la siguiente pequeñez. Imagina a un oficial inglés cuyas botas están muy bien lustradas -imaginamos incluso que puede ser un primer plano de botas— que camina sobre una vereda muy sucia y que marcha como debe hacerlo un oficial inglés, preocupado por sus botas, es decir, evitando los charcos, prestando mucha atención para que sus botas sigan inmaculadas. Plano siguiente: supone el mismo primer plano de botas, pero el oficial arrastra los pies, camina en los charcos y sus botas están inmundas. ¿Qué pasó entre los dos? Tengo típicamente la fórmula ASA'. La respuesta de Pudovkin es que el oficial inglés cometió una acción tan contraria al honor de un oficial consciente, que sus botas y la limpieza de sus botas no le interesan puesto que su alma está sucia. Estructura pura ASA'.

¿Podría llegar, a partir de ejemplos tan minúsculos, a la idea de que hay géneros que responden especialmente a la pequeña forma? Diría que sí. Llego hasta ahí y me detengo. Había un documental Flaherty de la gran forma. Lo vimos, es el polo Flaherty: medio-situación, acción, situación. Lo desarrollaba la última vez, no vuelvo sobre esto. Contra Flaherty va a dibujarse muy rápidamente, con Grierson como gran teórico, lo que se llamó la «escuela inglesa de preguerra», que elaboraba un documental de tipo ASA. Explico muy poquito, hago oposiciones punto por punto. Segundo caso, habíamos visto el film psicosocial. A la gran forma del film psicosocial se opone una pequeña forma, el film de costumbres del tipo *La opinión pública*. Es muy diferente. Habíamos visto como gran forma el film histórico. Los alemanes tienen una expresión para designar la pequeña forma: «film de época». Me parece muy diferente del film histórico. ¿Y es casual que antes de llegar a América fue Lubitsch el gran hombre del «film de época» del cine mudo alemán? Gran forma: habíamos visto el film negro del tipo *Scarface*<sup>24</sup>. Pequeña forma, el film policial. El film policial, incluso de super-producción, es necesariamente un film pequeña forma, por oposición al film negro. El film de *gangsters* es forzosamente un film de gran forma. El film policial es forzosamente un film pequeña forma, puesto que va del índice a la situación. Finalmente, el *western* es gran forma -¿es el caso de Ford?- y el *neowestern* pequeña forma. Pero prestemos atención, esto nos construye todo un programa: ¿se puede

<sup>24</sup> Howard Hawks, *Scarface*, 1932.

La imagen-acción.

identificar esto con la distinción clásica entre el *western* épico y el *western* trágico o novelesco? Puede ser, puede ser que no, puede que no coincidan. Quizá necesitemos retomar la cuestión del *western* desde el punto de vista de la imagen-acción para ver lo que es la gran forma y la pequeña forma.

De modo que en el punto en el que estoy, ven las posibilidades, por ejemplo, de un autor como Hawks. Como para descansar, él alterna todo el tiempo los filmes de gran forma con filmes de pequeña forma. A mi modo de ver, los más grandes autores llegan a reunir la pequeña y la gran forma en un conjunto original. Pero también se encuentran grandes autores que son ante todo especialistas de la gran forma, y otros especialistas de la pequeña forma. Esto va a complicarnos.

Pero el problema en el que estamos, y que abordaré de forma directa la próxima vez, es cómo oponer y qué distinciones hacer entre las leyes de la pequeña forma, que todavía no hemos visto, y las leyes de la gran forma, que ya hemos visto.

## XXII.

# La pequeña y la gran forma en la ciencia, la pintura china y la matemática.

27 de Abril de 1982

Perseveramos en nuestro objetivo, que es terminar con la imagen-acción. Seguramente recuerdan dónde estamos, tenemos nuestras dos formas de imagen-acción. Una que respondía a la fórmula SAS': situación-acción-situación modificada o reestablecida o empeorada, etc. Si la resumo aún más, de la situación al duelo. Ya no me explico sobre estos términos porque permanecemos mucho tiempo en todo esto. La otra forma de imagen-acción es del tipo ASA', acción-situación-acción. Esta vez, se va del índice a la situación. Esta segunda forma de la imagen-acción implica que se conocerá de la situación sólo lo que deja adivinar la acción.

Decía que llamemos a la primera «gran forma». O bien, que la llamemos «espirálica», e intenté comentar por qué se trataba de una espiral. O bien que la llamemos «ética». Aquí preciso, ¿por qué «ética»? Porque en su sentido etimológico el *ethos* es al mismo tiempo la residencia o el lugar de residencia y la manera de ser, el comportamiento, el *habitus*. Por lo tanto, la fórmula SAS es una fórmula que podemos llamar «ética» en el doble sentido de *ethos*: situación en la cual se reside y acción, *habitus*. Pero insisto ya sobre esto: utilizo la palabra «ética» mientras que hay otra palabra que parecería más cómoda. Esa palabra más cómoda, y que es empleada a menudo a propósito

del cine, es «épica». Por ejemplo, se nos dice a menudo que la evolución del *western* ha ido de lo épico a lo trágico y lo novelesco. Entonces, si prefiero otra palabra, se debe a que, por razones que aún no hemos visto, «épica» no es para nosotros un concepto suficiente o satisfactorio. Por el momento diré entonces que la fórmula SAS designa la gran forma de la imagen-acción o la forma espirálica o la forma ética. Y vimos que, en efecto, esta forma culminaba finalmente con lo que podemos llamar el «*ethos* americano», el film americano por excelencia.

Puedo decir entonces que la fórmula ASA, la pequeña forma, es elíptica. Y de inmediato comento y les recuerdo que lo es en los dos sentidos de la palabra «elipse»: como figura geométrica con dos focos —y esto se distingue o se opone al carácter espirálico de la gran forma— pero también como figura retórica que indica una falta en el relato. En mi fórmulas ASA' los dos focos son A-A'. Ya tengo entonces una forma elíptica en el sentido geométrico. Pero también es una forma elíptica en el sentido retórico. Esta vez por referencia a la S comprendida entre las dos A, puesto que por naturaleza la situación sólo será develada en relación a lo que la acción muestre de ella.

Hice también una distribución de los géneros. Decía que el film histórico es la forma espirálica, la gran forma, pero que aquello que los alemanes llaman «film de época», el film de época a la Lubitsch, pertenece a la pequeña forma, es de tipo ASA. Y había intentado decir que el film negro es la gran forma SAS', pero el film policial es necesariamente la forma ASA. ¿Por qué? Porque en el film policial se va, por definición, del índice a la situación y sólo se conoce de la situación lo que de ella nos ofrece el o los índices.

Pero en mi distribución de los géneros yo tenía la impresión de que finalmente la pequeña forma remitía siempre a algo que, desde el punto de vista de una teoría general de los géneros, puede llamarse «comedia». «Comedia», es decir, no necesariamente lo cómico. Aunque inmediatamente nazca para nosotros la pregunta: ¿no pertenece lo cómico fundamentalmente a la pequeña forma ASA', en especial en su forma cinematográfica más radical, el burlesco? Tendremos que preguntarnos esto muy rápidamente porque hoy hay que ir rápido. Puede ser, puede ser... Pero digo que me hace falta un concepto que sobrepase lo cómico para indicar que la comedia puede ser una comedia dramática, una comedia de época, una comedia histórica. Es por eso que, aunque no me gusta mucho y hubiera preferido una mejor, aunque haya que formar un concepto, emplearemos la noción de «comédico» para no confundirla con «cómico», que sólo es un caso de lo comédico. Y diremos que la pequeña forma ASA es elíptica en el doble sentido de la elipse y es comédica.



Bueno, todo eso no nos sirve mucho. Es terminología. Y aunque me gusta la terminología, la tarea que tenemos ahora es la de dar un carácter concreto a la diferencia entre estas dos formas de la imagen-acción -gran forma y pequeña forma— tal como acabamos de definir las con varias palabras. ¿Cómo intentar hacer comprender? Cuanto más nos olvidamos de qué hablamos, mejor es. La luz sobre un tema proviene siempre, por definición, de otra parte. A veces sentimos que no, pero siempre viene de otra parte.

Busquemos entonces cuáles serían los órdenes de datos que nos permitirían avanzar en un análisis comparativo de las dos formas. Lo que hice las veces anteriores es un análisis de la gran forma. La última vez comencé un análisis de la pequeña forma. Pero lo que me hace falta hoy es ciertamente llevar adelante una especie de análisis comparado de las dos formas para hacer surgir realmente sus diferencias a un nivel más profundo que el de la simple terminología. Quisiera utilizar tres tipos de datos. Creo que en filosofía es igual que en las ciencias: cuando hay cosas hechas, bien hechas, hay que usarlas. Querría analizar tres tipos de datos: un dato epistemológico, un dato estético y un dato matemático. Olvidamos el cine, entonces... Bueno, por cinco minutos. Déjense llevar con confianza. Quiero decir, ni siquiera se pregunten a qué se aplica. Puede ser que después surja inmediatamente a qué se aplica en nuestra búsqueda sobre las formas de imagen-acción en el cine.

Primer tipo de búsqueda, epistemológica. Me valgo de un artículo de Canguilhem en una selección intitulada *Conocimiento de la vida*<sup>1</sup>. El artículo se refiere a la noción de «medio», noción que, si recuerdan, encontramos por nuestra cuenta al nivel de la imagen-acción. Ahora bien, Canguilhem hace un análisis histórico del concepto de «medio» en las ciencias. A *grosso modo* nos dice que «medio» tuvo dos sentidos en apariencia muy, muy diferentes. La pregunta es si podemos pasar de uno al otro. Primer sentido de la palabra «medio». La palabra aparece en un empleo que de inmediato se volverá muy familiar, pero de hecho es tardío. ¿Con quién aparece? Con los enciclopedistas. En el siglo XVIII la *Enciclopedia* consagra un artículo a «medio» y señala que efectivamente es una noción nueva para la época. Y es una noción de mecánica pura. ¿De quién deriva? Aunque él no la utiliza, la palabra «medio» deriva de Newton -aquellos que introducen la palabra van a reivindicarlo directamente—. ¿Y qué significa? Significa lo que Newton llamaba un «fluido». ¿Pero qué es un fluido para Newton? Es el vehículo de una acción a distancia. Por ejemplo, la atracción entre dos cuerpos. El medio será el intermediario.

<sup>1</sup> Cf. Georges Canguilhem, *El conocimiento de la vida*, Anagrama, Barcelona, 1976.

Ven por qué es llamado «medio». Está efectivamente en el medio, es intermediario entre dos cuerpos, entre dos focos. Es el camino de la acción de un cuerpo sobre el otro o de la interacción entre los dos cuerpos. Allí donde no hay acción a distancia, no hay medio.

¿Es tan sorprendente, entonces, que haya habido que esperar hasta el siglo XVIII y hasta Newton para que se forme la noción o un comienzo de noción de «medio»? No, no es sorprendente. Se comprende totalmente. Tomen a Descartes. En el cartesianismo sólo hay acción por contacto. En una física donde la acción es por contacto, no hay lugar para el concepto de «medio». El concepto de «medio» emerge a partir del momento en que dos cuerpos ejercen uno por relación al otro una acción a distancia, de tal manera que «medio» designará el vehículo de dicha acción. Por ejemplo, la tierra será un Huido en el cual los dos cuerpos se sumergen y sin el cual no podrían ejercer uno sobre otro una acción a distancia. Comprenden lo que digo, ven que nos importará mucho. No tengo que forzar los textos para decir que ya se encuentran de lleno en una forma elíptica. El medio es precisamente la línea que une los dos focos. Es en este sentido que todo el siglo XVIII tomará la palabra «medio».

Más aún, debido a una revolución muy importante desde el punto de vista de la mecánica, la acción por contacto será captada como un caso particular de la acción a distancia. En efecto, dos cuerpos en contacto serán considerados como dos cuerpos tales que entre ambos existe una distancia infinitamente pequeña. Una vez que Newton plantea la teoría de las acciones a distancia, la acción por contacto puede ser tratada como un caso particular de la acción a distancia. ¿Bajo qué forma? Bajo la forma de una diferencial o de una relación diferencial de los dos cuerpos en contacto. En otros términos, entre dos cuerpos en contacto existe una distancia -por tanto existe un medio-, solo que se trata de una distancia infinitamente pequeña.

A fines del siglo XVIII aparece un concepto muy nuevo. Es señalado en primer lugar por el biólogo, o más bien por el naturalista Lamarck, bajo los términos siguientes: «circunstancias ambientes» o «circunstancias influyentes». Esta noción será muy rápidamente llamada «medio» por alguien en particular: Auguste Comte, en el siglo XIX. Es muy importante hacer la historia de una noción desde este punto de vista. Ya no se trata de una noción mecánica, sino de una noción bio-antropológica. A saber: el conjunto de las circunstancias ambientes que se ejercen sobre un viviente considerado como centro. Ya no es el medio el que está en el medio -en un sentido, la palabra ha perdido toda razón de ser— sino que es el viviente el que está en un medio. El medio

designa el conjunto de las circunstancias ambientes que se ejercen **sobre** un viviente. Es completamente diferente del sentido newtoniano, que era «vehículo de acción a distancia entre dos cuerpos». En lo mas simple, aquí se trata de una imagen esférica: el conjunto de las circunstancias ambientes. Y Auguste Comte, en su *Curso de filosofía positiva*<sup>2</sup>, va a desarrollar toda esta concepción muy, muy nueva para la época, de las relaciones entre lo viviente y el medio. Pues una vez dicho que el medio ejerce su acción sobre lo viviente, es claro también que lo viviente reacciona ante el medio.

De hecho, si toman en cuenta el movimiento centrípeto-acción del medio sobre lo viviente tomado como centro- y el movimiento centrífugo —reacción de lo viviente sobre el medio, que aumenta con el hombre, puesto que a medida que recibe la influencia del medio el hombre construye un medio artificial—, ven que esta esfera del medio es plenamente la emergencia de la forma SAS'. ¿Me siguen? De hecho, diría que es una forma absolutamente espiroclíca. Hay una espiral del medio, en la medida en que él actúa sobre lo viviente y a la vez lo viviente actúa sobre él. Diría entonces que el medio en el sentido antropobiológico dibuja exactamente lo que llamábamos la gran forma de la imagen-acción, mientras que el medio mecánico en el sentido newtoniano, naturalmente elíptico, que adopta la forma de una elipse que vale para los cuerpos distantes no menos que para los cuerpos en contacto, es la forma ASA', donde A y A designan los dos cuerpos distantes y S el medio, el vehículo de la acción de un cuerpo hacia el otro. ¿Comprenden? ¿No hay problema? Lo dejamos a un costado, es una primera adquisición para nuestro análisis.

Segunda adquisición. A primera vista no tiene nada que ver. Y en efecto, no hay mezclar. La segunda adquisición es completamente diferente. Esta vez se trata de una adquisición estética. Los que han leído un poco de Eisenstein saben muy bien que le gustaba mucho hacer comparaciones entre el cine y la pintura china. Consagra páginas muy interesantes a eso.<sup>3</sup> ¿Por qué le gustaba tanto? Porque la pintura china se presentaba bajo la forma de pintura-rollo, y en el rollo que se despliega Eisenstein veía la primera forma del desarrollo del cine, una especie de desarrollo pre-cinematográfico. Por mi cuenta, es desde un punto de vista totalmente diferente que quisiera hacer también una aproximación con la pintura china. Muchos especialistas en la pintura china han escrito cosas muy bellas al respecto. Yo tomo ciertas

<sup>2</sup> Auguste Comte, *Curso de filosofía positiva*, Aguilar, Bs. As., 1980.

<sup>3</sup> Cf. Sergei Eisenstein, *La non-indifférente Nature*, op. cit., II, pp. 71-107.

páginas de Maldiney<sup>4</sup>. Maldiney invoca un tratado de pintura del siglo VI, de Sie' Ho<sup>5</sup>. Ese tratado de la pintura china, que se volverá un clásico, lanza dos principios.

El primero es que el pintor debe reflejar, debe expresar el «soplo vital». ¿Qué es el soplo vital? Es lo que une todas las cosas, lo que los griegos llamaron la «simpatía universal». Es lo que une todas las cosas desde adentro. Es la respiración. Es una especie de respiración universal, con diástole y sístole, con contracción y expansión, que se cierne sobre todas las cosas y las ensancha, y en la cual nadan todas las cosas. Y es en este elemento del soplo vital, de la gran respiración diástole-sístole, que aparecen todas las cosas y todos los seres. El soplo vital es como el fondo del cual surgen todas las cosas en tanto se manifiestan, en tanto aparecen. Y si el pintor no sabe hacer pasar a su cuadro algo del soplo vital, no es un buen pintor. Diría entonces que es una especie de espacio-difusión. Es un espacio que se difunde a través de las cosas y los seres. Diría también que toda cosa y todo ser existen en ese soplo vital... están en el medio de ese soplo vital. No tengo necesidad de decir más. Diría que es la gran forma SAS: soplo en contracción-todos los vivientes contraídos-soplo en expansión. Tiene que respirar. Respiración cósmica... ¡Formidable!

Pero eso no basta. El segundo principio del tratado de pintura es que el pintor no sólo debe recoger y expresar el soplo vital en su movimiento espiralico, sino que debe también buscar la osamenta. ¿Y qué es la osamenta? Es la articulación. Es una línea de universo, una fibra de universo que une dos o varios seres separados: un pez y la orilla y una piedra. Entre un pez y una piedra en el fondo del agua pasa una línea de universo. Si ustedes no tienen la osamenta, si no saben trazar las líneas de universo, las fibras de universo, no saben pintar. Hay que encontrar la línea justa que une... «Unir» es ya demasiado, quizás pertenece al soplo vital... pero en fin, empleemos la palabra provisoriamente... Es la línea justa que va del pez a la piedra. El lucio, por ejemplo, se oculta en las hierbas para atacar. Hay una línea de universo lucio-hierba. ¡Encuentren la línea justa! Una vez dicho que la línea justa no es la línea recta... Sin embargo, es la línea más pura. La línea recta no es una línea pura, es una línea abstracta. La línea de universo nunca es recta, pero siempre es pura. Por lo tanto, la osamenta no es un esqueleto,

<sup>4</sup> Henri Maldiney, *Regard parole espace*, L'Age d'homme, pág. 167 y sig.

<sup>5</sup> Sie' Ho, *Seis principios de la pintura*.

no es menos viviente que el soplo vital. Es la línea de universo que une los seres separados.

De modo que desde el punto de vista de la osamenta, desde el punto de vista del segundo principio de la pintura, lo que cuenta ya no es la reunión en un Todo, sino casi lo contrario, la separación en acontecimientos, todos y cada uno de ellos autónomos y decisivos. La línea de universo es la que va de un acontecimiento autónomo y decisivo a otro, y la pintura debe trazar las líneas de universo. Captar el pez como acontecimiento decisivo autónomo, la piedra en el fondo del agua como acontecimiento decisivo autónomo, la hierba cerca de la orilla como acontecimiento decisivo autónomo, y trazar la línea de universo.

¿Qué pasaba en el soplo vital que reúne todas las cosas en uno? Era el modo de aparecer de las cosas. Pero cuando el pintor chino traza las líneas de universo y ya no el gran soplo vital, lo que cuenta —y no se contradicen, son dos principios que se encadenan— es mucho menos el modo de aparecer de las cosas que algo, igualmente importante, que sólo puede aparecer desde el segundo punto de vista: el modo de desaparecer. Y las cosas sólo se muestran en su desaparecer. Exactamente como la colina sólo se muestra cuando la noche cae, o cuando la bruma le cae encima. O el lucio sólo se muestra cuando se mete entre las hierbas, a las cuales comunica una especie de agitación, agitación de la hierba que no es otra cosa que la línea de universo que une la hierba al lucio y el lucio a la hierba. Desde este segundo punto de vista, las cosas van a mostrarse en su desaparecer. Ya no es un espacio-difusión como el espacio del soplo vital, es un espacio-vector. La osamenta es el vector, es la línea de universo.

Aquí no tengo siquiera que comentar para decir que llamo SAS', gran forma, al primer principio del soplo vital, de la respiración cósmica, y llamo ASA', pequeña forma, a la búsqueda de la osamenta o de la línea de universo. ¿Qué designan esta vez A y A? Cada una es un acontecimiento autónomo decisivo. S sólo vale y se manifiesta por relación a ellos, puesto que la línea de universo es siempre relativa a seres o acontecimientos. Es la línea más pura que va de uno a otro, tal que la mano debe trazarla sin temblar, incluso si en un momento hace falta que esté agujereada. Será una forma perfectamente elíptica, en los dos sentidos de «elipse». Es una segunda adquisición.

Tercera adquisición, en matemáticas. Lo que voy a decir no supone ningún conocimiento matemático, que por otra parte yo no tengo. Aquellos a los que interesa —porque es muy interesante— pueden remitirse a uno de los raros grandes libros de filosofía de las matemáticas aparecidos en Francia: *Ensayo*

sobre las nociones de estructura y existencia en matemáticas de Albert Lautman, que se publicó originalmente en Hermann, pero que fue reeditado en 10/18<sup>6</sup>. En ese libro hay un capítulo que encuentro de una gran belleza, se llama «Lo local y lo global». Se trata de mostrar que en todo tipo de secciones de las matemáticas modernas se oponen y se combinan dos enfoques, un enfoque local y un enfoque global. No hay oposición absoluta entre ellos, sino que a veces se oponen y a veces se combinan. Y eso vale, por ejemplo, para la teoría de las funciones analíticas, pero vale también para todo tipo de aspectos de la geometría, del espacio geométrico. Estos dos enfoques, local y global, no dominan en las matemáticas modernas, pues son un aspecto muy importante en los diferentes métodos pero no sería difícil encontrar el equivalente en las matemáticas antiguas.

¿Qué son estos dos enfoques? Retengo nociones que no son en absoluto matemáticas; por eso es que remito, a los que están interesados, al texto del propio Lautman. El método global consiste, si ustedes quieren, en caracterizar una función por el conjunto de un dominio. Una función estaría caracterizada por el conjunto de un dominio. ¿Qué quiere decir esto? Quiere decir que el método global busca ante todo definir una totalidad independientemente de los elementos que la componen, aborda realmente una estructura de conjunto. ¿Y cómo hace, sobre todo al nivel de una función analítica que comporta singularidades, puntos singulares? Es un método que llegará a asignar un lugar y una función a tal o cual elemento. ¿Bajo qué condiciones? Incluso antes de conocer la naturaleza de esos elementos. Es en función de la estructura del conjunto que se podrán asignar un lugar y una función unívocos —subrayo «unívocos»— a elementos cuya naturaleza aún no se conoce. De modo que la función será -como se dice- enteramente adecuada al dominio.

¿Cómo procede, por el contrario, el método llamado «local»? El método local se apoya ya no sobre la estructura del conjunto -que no puede darse—, sino sobre un elemento de la realidad matemática, sobre un elemento del conjunto, aun infinitesimal. Volvemos a encontrar aquí la noción de «infinitesimal» que voy a necesitar en un momento. Por eso insisto: lo local se apoya sobre el elemento incluso infinitesimal de la realidad matemática. Luego se abre paso poco a poco hasta otro elemento.

<sup>6</sup> Albert Lautman, *Essai sur les notions de structure et d'existence en mathématiques*, Hermann, París, 1938 (2 vol.) y reeditado como *Essai sur l'unité des mathématiques et divers écrits*, 10/18, París, 1977.

Me dirán que todo esto no es difícil, que quiere decir que el método local va de parte a parte mientras que el método global va del Todo a tal parte. Y bien, no, evidentemente no. Insisto en que no hay menos totalidad en lo local que en lo global, solo que en lo local la totalidad no es concebida de la misma forma. A partir del elemento infinitesimal nos abrimos paso poco a poco para alcanzar otro elemento. Pero entre los dos habrá un sistema de relaciones estrictamente polívocas, polivalentes, y es este sistema de relaciones el que permitirá determinar la totalidad correspondiente.

¿Y cómo se hace? Aquí tampoco hay necesidad de entrar en detalles matemáticos... Una función, por ejemplo, será definida en la vecindad de un punto. Toman ese punto como centro de un círculo, y al interior de dicho círculo toman un nuevo punto correspondiente a la función -en el interior, si no el método local no funcionaría-. A este punto que han tomado en el interior del círculo, que es un círculo de convergencia, lo tratan a su turno como centro de un nuevo círculo. Obtienen así sucesiones de series convergentes. ¿Qué quiere decir esto? Que han hecho una sucesión de operaciones locales y han construido progresivamente vuestro espacio en la corriente de esta sucesión. Ven cómo son definidos ahora los elementos, cada uno como centro de un círculo, pero estando el segundo elemento tomado en el interior del primer círculo, ocupan y extienden el espacio progresivamente. Será un espacio típicamente amorfo, un espacio de empalme, pero no un espacio sin totalidad. La totalidad les será dada en el sistema de las relaciones entre elementos. Será otra concepción de la totalidad. Y de hecho, a medida que toman vuestros círculos, a medida que un punto se vuelve centro de un nuevo círculo en el interior del círculo precedente, aplastan vuestros círculos y desembocan en una forma propiamente elíptica. Este método, el de la construcción progresiva del espacio, es un método célebre en un gran matemático que se llama Riemann. En este sentido, un espacio riemanniano se presenta precisamente como un espacio de empalme, es decir un espacio de yuxtaposición de pedazos amorfos, cada uno de los cuales —y no necesito forzar nada para decirlo— es tratado como un acontecimiento autónomo decisivo.

Diría que el método global es la SAS en matemáticas y que el método local es la ASA.

Ahora entonces puedo reunir todo. Poco nos importa si es epistemología, estética, matemáticas... Y puedo volver al cine. Quiero decir que se trata efectivamente de dos formas de la imagen-acción. Que esa acción consista en construir un espacio matemático, hacer un cuadro chino o hacer cine nos da exactamente lo mismo. Tenemos nuestras dos formas. Estos ejemplos me han

servido al menos para justificar todos esos términos —espirálico, elíptico...— y para tener una idea más concreta de la confrontación entre los dos tipos de imágenes-acción.

De repente, tenemos todo tipo de presentimientos. Aquí voy a ir muy, muy rápido. Si imaginamos especies de ejercicios prácticos con comentarios de filmes, puedo decir que un primer caso es el de los autores a los que les ha gustado pasar de una forma a la otra. Como si se tratara de un ritmo, un film gran forma, un film pequeña forma. Hay muchos grandes autores de los que ni siquiera se puede decir que prefieren una de las dos. Toda su obra está como escandida por filmes gran forma y filmes pequeña forma. Pienso en dos casos.

Hawks nos hace un film gran forma y luego un film pequeña forma. Es como si así descansara. Para tomar un dominio contiguo dentro de la obra de Hawks, digamos que *Scarface*<sup>7</sup> es un típico film gran forma, del tipo SAS, es un film de «medio», en el sentido del film negro; pero *El sueño eterno*<sup>8</sup> es típicamente un film pequeña forma con elipses, con un rol de la elipse, es un film ejemplar desde el punto de vista de las elipses.

Lang será aún más interesante en sus alternancias. Cuando intenté introducir la noción de gran forma tomé el ejemplo, trabajado por Noel Burch, de *M. o el vampiro de Dusseldorf*<sup>9</sup>. Intenté mostrar en qué era típicamente un film gran forma de tipo SAS, con la situación, el montaje paralelo o alternado de las acciones, el acorralamiento con una doble pinza que va a definir el duelo de M con la policía y con los mendigos, y S' con la pregunta por la modificación o no de la situación luego del arresto de M. Era típicamente un film gran forma. Pero piensen en un film extraordinario como *Más allá de la duda*<sup>10</sup>, en el cual, con un arte deslumbrante, hace un condensado, una especie de ejercicio locamente brillante de la pequeña forma ASA. Para aquellos que lo recuerdan, se trata de alguien que fabrica falsos indicios... Trata enteramente de índices". Ven por qué es realmente un típico film ASA. Se concibe perfectamente que a veces los autores inventan guiones en los cuales

<sup>7</sup> Howard Hawks, *Scarface*, 1932.

<sup>8</sup> Howard Hawks, *The big sleep*, 1946.

<sup>9</sup> Fritz Lang, *M. Eine Stadt sucht einen Mörder*, 1931.

<sup>10</sup> Fritz Lang, *Beyond the reasonable doubt*, 1956.

<sup>11</sup> La palabra francesa *indice* puede traducirse como «indicio» o «índice». Elegimos introducir ambas para que no se pierda la referencia a Peirce en la descripción de argumento de la película.



los problemas formales son fundamentales. Alguien particularmente retorcido fabrica falsos indicios que van a acusarlo de un crimen. En apariencia, lo hace para hacer un cuestionamiento de los errores judiciales. ¿Me siguen? Pero en realidad es el verdadero criminal, y toda su fabricación de falsos indicios es para ocultar los verdaderos indicios que ha dejado. Tienen exactamente la estructura ASA'. A: falsos índices. S: lo que los índices han sugerido acerca de la situación. A: los verdaderos índices que van a ser descubiertos y que darán a luz una nueva situación. Esa es la estructura de *Más allá de la duda*. Se trata de una especie de obra maestra en lo que concierne a este tema. Es ciertamente el ejemplo mismo de la pequeña forma elíptica<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> En los 2 minutos que quedan de cinta Deleuze llega a anunciar un «segundo ejercicio práctico» en el que tomará los autores que tienen «vocación predominante» por una de las dos formas. Anuncia que opondrá dos parejas, una japonesa, Kurosawa/Mizoguchi, y otra rusa, que no menciona. Después la cinta se corta.

Parte 6

MÁS ALLÁ DE LA  
IMAGEN-MOVIMIENTO.

## XXIII.

# Ruptura con la imagen-acción en el cine norteamericano actual.

## El «hecho diverso»

*4 de Mayo de 1982*

Había buscado apoyar mis fórmulas precedentes -SAS y ASA— sobre un estudio muy particular del documental. Se organizaba solo, se organizaba demasiado bien. Es por eso que podíamos renunciar a ello de antemano. Había intentado explicar que el documental Flaherty era verdaderamente la gran forma SAS. Después, cuando se forma la escuela documental inglesa de preguerra, se ve bien que aparece una pequeña forma ASA, que es muy interesante. Es una forma ASA, puesto que esta vez es filmando lo que es presentado como los *habitus*, los comportamientos de algunas personas de una clase social, que va a sugerirse la situación de un momento, de una época o de un lugar. El documental Grierson es verdaderamente del tipo ASA. Lo que es curioso es la importancia de Flaherty allí —lo que confirma la extrema movilidad de los grandes autores—, quien al mismo tiempo participa en los trabajos de este nuevo documental inglés de preguerra. Pero para confirmar todo este conjunto, el cine reivindicó, después de la guerra, una especie de cine directo -pero vamos a ver que es una idea extremadamente compleja, no es para nada fácil-, que se proponía captar el acontecimiento haciéndose.

Aquí volvemos exactamente al lugar donde estamos: ¿qué es esta forma que ya no es ni SAS ni ASA? Supongo que todo el mundo reconoce que aquí estoy

hablando de una especie de estereotipo, de lugar común sobre el cine actual, a saber: el cuestionamiento de la trama, la puesta en cuestión de la historia. Pero hay que pasar, quizá, por este estereotipo para buscar extraer algo que sería menos un estereotipo. Es lo que se ha llamado «la desdramatización». Desdramatización que significa que el relato —¿pero existe todavía un relato?— ya no va a seguir el camino de una acción preexistente, de una acción prevista, de una trama prevista. Sin embargo, hay por supuesto un guión, etc. Pero en la idea de una trama, lo que podemos reprochar es menos el hecho de que sea imaginaria que el hecho de que sea preexistente, preexistente a la operación propiamente cinematográfica.

En efecto, ¿cómo definiríamos una trama en el cine? Yo la definiría por tres caracteres. Por un lado, es un procedimiento de totalización de una situación. Por otro, es un procedimiento de orientación vectorial; orientación de las acciones y encadenamiento de estas acciones de acuerdo a la orientación. Y en tercer lugar, es un proceso de selección que a la vez agrupa y separa los acontecimientos y los distribuye jerárquicamente en principales y secundarios.

Entonces, una vez más, lo perturbador no es el hecho de que la trama pertenezca a la ficción, sino el hecho de que sea preexistente al acto del cine.

Retomando los tres caracteres por los cuales acabo de definir la trama, digo que el primero —totalización de la situación— remitiría particularmente a la fórmula SAS, el segundo -orientación vectorial de las acciones— remite típicamente a la fórmula ASA, y el tercero -la selección que agrupa y separa los acontecimientos y distribuye su jerarquía en principales y secundarios— es la comunicación de las dos formas.

Vuelvo a mi tema. La desdramatización fue una constante, una especie de ideal constante del cine. Respecto de esto, Jean Mitry tiene siempre un poco esta reacción: «Se nos habla de la desdramatización, es decir, de la destramación operada por el neorrealismo italiano. Los muchachos, los jóvenes exageran, porque todo esto ya estaba hecho en mi tiempo». Es normal en él, ha visto tanto... muy difícil no tener estas reacciones. Pero al menos escuchémoslo. Lo que es ya fastidioso es que se trata más de textos que de filmes. Pero él parte de textos muy buenos de Delluc<sup>1</sup> que consisten en decirnos que en el verdadero cine la historia debe resultar, no debe preexistir. Debe resultar de las imágenes, no debe conducir a las imágenes. Y Delluc llega a hablar de un «polvo de hechos». Y anuncia el proyecto de un film que quería rodar con

<sup>1</sup> Cf. Louis Delluc, *Écrits sur le cinéma*, Ramsay, Paris, 2008.

Germaine Dulac, *La fiesta española*<sup>2</sup>. Dice que *La fiesta española* tendría, por supuesto, un guión: es la historia de dos muchachos que se pelean por una mujer que, por otra parte, ama a otro. Es entonces un relato. Pero dice que habría que llegar a rodarlo de tal manera que no haya ningún privilegio de esa línea. Y que esa línea solamente una algunos acontecimientos entre otros, es decir, que solo sea un componente de *La fiesta española*. Llegar a un polvo de hechos. Reclamar el derecho de un fuera-de-tema y de algo haciéndose irreducible al guión.

Intervención: (*Inaudible*)

Deleuze: Sí, sí, Germaine Dulac rodó *La fiesta española*. Se hizo, pero no se hizo de ese modo. Es curioso. Quizá sí hay elementos que van en ese sentido-

Vuelvo entonces a mi tema. Avanzo muy poquito. Les pido siempre que sean verdaderamente muy, muy pacientes. Me digo que esta historia de la desdramatización, de la ruptura con la trama, de una nueva forma de imagen que ya no pertenezca a ninguno de nuestros dos polos de la imagen-acción tal como los vimos precedentemente, es algo muy importante. Pero no hay que olvidar lo que dice Mitry. Si se me dice que finalmente esa fue desde siempre la obsesión de todo cine, respondo que sí. Pero por un lado -observación que es obvia-: ¿fue realmente realizada? Si no tuviera más que eso por decir, no estaría satisfecho; lo que quiero decir no es eso evidentemente, es otra cosa. Entonces, aun si eso quizá fue parcialmente realizado, lo que hay de nuevo hoy es que esa desdramatización, tal como acabo de definirla, sirve a un objetivo y va a tener un efecto del cual el cine anterior, preexistente, el viejo cine, no tenía ninguna idea. ¿Cuál es ese objetivo, entonces? Sin dudas la irrupción en un nuevo tipo de imagen, en un tipo de imagen completamente nuevo. ¿Qué tipo de imagen? ¡Paciencia!

Retomo: ¿por qué entonces SAS ya no vale? Porque de seguro hay una situación, pero la situación ya no se contrae en una acción principal. Literalmente la acción ya no «cuaja», casi en el sentido en que decimos en la cocina que algo no cuaja. De seguro hay una situación. Pero lo que está completamente suprimido es esa especie de forma de reloj de arena de la que hablaba: lo alto es S, con acciones paralelas o alternadas; el nudo es la acción, es decir el duelo; y abajo la situación modificada. La situación ya no cuaja en acción, ya no se contrae en una acción principal. Este es el primer punto.

<sup>2</sup> Germaine Dulac, *La Fête espagnole*, 1920.

Pero la pequeña forma ASA no vale tampoco. ¿Por qué? Porque en la pequeña forma ASA—es preciso que recuerden al menos un poco de los análisis precedentes— las acciones se prolongaban y se encadenaban según una situación motriz, es decir, que engendraba otra acción: ASA<sup>1</sup>. Se encadenaban según una situación motriz o lo que yo llamaba una «línea de universo».

He aquí entonces que en la desdramatización el primer carácter era que la situación ya no cuajaba o no se contraía en acción principal. El segundo carácter es que las acciones ya no se encadenan según una situación motriz o según una línea de fuerza o una línea de universo. Bueno, avanzamos un poco en lo negativo.

¿Qué condujo a esto luego de la guerra? Liquidemos los puntos que no son tan problemáticos. Todo tipo de factores convergieron para que después de la guerra se opere esta especie de cuestionamiento de la trama como elemento preexistente al rodaje, al propio film.

Primero, la crisis de Hollywood. ¿Por qué era muy importante la crisis de Hollywood? Me parece que un autor americano, Lumet, lo dice muy bien. «Ustedes comprenden -dice-, Hollywood es exactamente lo que llamamos una ciudad-empresa». Entienden lo que es, existía también en Francia pero menos. Es la ciudad poseída por una empresa. Y eso siempre fue considerado como un fantástico medio de presión de la patronal: Peugeot, por ejemplo, posee una ciudad o no se qué, y los obreros están alojados en habitaciones cuyo propietario es el patrón, etc. Ese texto me encanta. «Reflexionen un poco —dice Lumet— Hollywood es exactamente eso, es una ciudad-empresa, es una ciudad que pertenece a la producción». De modo que incluso desde el punto de vista de una aprehensión de la ciudad, no funciona. Sin embargo hay grandes filmes hollywoodenses sobre la ciudad. Pero Lumet dice que hay algo que ellos no podían alcanzar. Y no es por casualidad que Lumet es uno de los miembros de lo que se llama, con o sin razón, «escuela de Nueva York». Dice: «Cuando hacemos cine en Nueva York, lo importante para nosotros es precisamente que la ciudad no está hecha para el cine. Y el cine sólo puede hacerse en una ciudad que no está hecha para el cine». «Yo me siento cineasta, autor de cine», dice Lumet, «precisamente porque Nueva York es una ciudad que tiene un puerto que no tiene nada que ver con el cine, es una ciudad en la que voy a ver ballets que no tienen nada que ver con el cine. No es una ciudad-empresa»<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Cf. Michel Ciment, «A conversation with Sidney Lumet» (1982), en Rapf, Joanna (edit.), *Sidney Lumet: Interviews*, Univ. Press of Mississippi, 2006.

El segundo elemento es esta especie de sacudida, por no decir más, del sueño americano. Ahora bien, yo intenté mostrar las últimas veces que las dos formas de la imagen-acción, SAS y ASA<sup>1</sup>, se correspondían tan bien con el sueño americano que no había que sorprenderse de que fueran las formas del film americano por excelencia. Y el sueño americano, ustedes recuerdan, tenía dos aspectos, uno correspondiente a SAS, el otro correspondiente a ASA. De modo que todo eso era perfectamente armónico. El sueño americano era por un lado la idea de que América era el crisol de las minorías, a saber, el proceso viviente por el cual las minorías como tales constituían una única y misma nación. Y el segundo aspecto del sueño americano, respondiendo esta vez a ASA, era que la situación se altera pero el verdadero hombre americano siempre encuentra el *habitus* o la respuesta a los cambios, a menos que sea un perdedor, un perdedor nato. Cuando después de la guerra las minorías tomaron una conciencia muy particular en la cual no podía sobrevivir el tema del crisol fundador de una nación; cuando por otra parte cayó evidentemente todo el tema del buen americano como aquél que muestra el comportamiento adecuado a la situación, cualquiera sea la situación, el del millonario que pierde su millón y que se vuelve nuevamente millonario, etc.; también cae todo un modo de relato.

Tercer carácter: la evolución técnica en todos los dominios. Aquí mezclo todo. En el cine, desde el doble punto de vista sonoro y visual -cinemascopio, sincronización-. Y al mismo tiempo exterior al cine: el ascenso de las imágenes de todo tipo, por ejemplo la imagen-tele, que entrañaban tanto en negativo como en positivo, una especie de crisis de la imagen. Y sin duda esta crisis de la imagen va a ser muy fundamental para nosotros, puesto que es lo que tendremos que analizar en lo que nos queda por hacer.

Cuarto: la evolución paralela de otras artes. Y principalmente de la novela: la desaparición y la puesta en cuestión también de la trama y del relato en la novela.

Y allí los americanos estaban bien ubicados, pues quien hizo este cuestionamiento, el primero en conducir y en efectuar este cuestionamiento en un conjunto de obras, fue Dos Passos. Y lo hace, en mi opinión, antes que el cine, pero apelando a procedimientos del cine. De modo que las novelas de Dos Passos más célebres, o al menos su gran trilogía *USA*<sup>4</sup> estaba entrecortada. Los capítulos estaban entrecortados por aquello que Dos Passos llama: por un

<sup>4</sup> La trilogía *USA* de John Doss Passos (reunida en 1938) comprende las novelas *El paralelo 42*, *1919* y *El gran dinero*, y describe el crecimiento del materialismo estadounidense desde la última década del siglo pasado a la Gran Depresión.

lado, «actualidades»; por otro, «biografía documental»; y finalmente, el «ojo de la cámara». Veremos en un momento en qué consistía este cuestionamiento de la trama y del relato en Dos Passos.

Sin duda Dos Passos era conocido por un cierto número de personas, por una minoría, pero su conocimiento por el gran público en general, su llegada a Francia, se produjo en la especie de exaltación de la Liberación. Y uno de los que lo dieron a conocer al gran público fue Sartre, quien ciertamente lo tomó como una especie de modelo. Para Sartre Dos Passos era el gran novelista vivo, el gran novelista contemporáneo. Intentó aplicar los métodos de Dos Passos en sus propias novelas... evidentemente no se puede aplicar. Pero en fin, nos llegó relativamente tarde. En cambio en Italia era conocido desde hacía tiempo, mucho más tiempo. ¿Por qué? Porque un gran autor italiano, Pavese, había traducido a los americanos y principalmente a Dos Passos. De modo que cuando asistamos a extrañas idas y vueltas entre el nuevo cine americano y el neorrealismo italiano, habrá que tener en cuenta cierta influencia —no digo que sea la única— de Dos Passos sobre el cine italiano. Tal como el cine italiano, de una manera completamente distinta, ejerce a su vez cierta influencia fundamental sobre el cine americano moderno.

Después de todo, si hay un film del neorrealismo italiano que cuenta esto a su manera indirecta, es *Paiza* de Rossellini<sup>5</sup>. *Paiza* es una serie de encuentros independientes — ya con una fuerte puesta en cuestión de la trama— entre un americano y una italiana. Ahora bien, volvemos a encontrar allí una nueva ilustración de lo que yo decía a propósito de *M o el vampiro de Dusseldorf* de Lang. Cuando nos preguntamos cuál es el verdadero duelo, cuál es el verdadero arreglo de cuentas en un film, hay que ver que siempre hay un arreglo de cuentas que es exterior al propio film pero muy interior a la historia del cine. En *M o el vampiro de Dusseldorf* tenemos, exterior al film e interior al cine, el duelo de Lang de cara al expresionismo alemán, es decir su adiós al expresionismo. Y en *Paiza* de Rossellini están todos estos duelos y encuentros entre italianos y americanos, y más profundamente, exterior al film e interior a toda la historia del cine, la confrontación con la cual Rossellini piensa estar en condiciones de aportar un cine que va a romper con el viejo cine americano.

Ven ustedes lo que digo, entonces. Hubo todo tipo de elementos. Y he olvidado la guerra, pero no voy a hablar sobre cómo influyó la guerra, no voy a hablar de eso ahora.

<sup>5</sup> Roberto Rossellini, *Paiza*, 1946.

<sup>6</sup> Fritz Lang, *M. Eine Stadt sucht einen Mörder*, 1931.



La situación se complica un poco pues ya hice varias alusiones al neorrealismo italiano. Pero hago un paréntesis sobre eso. En efecto, son ellos quienes lanzaron primero el tema de la desdramatización o supresión o puesta en cuestión de la trama. De acuerdo, son ellos, pero por el momento lo dejamos a un lado. Necesito hacer una especie de impasse. Tengo razón para hacerlo, pues creo que el neorrealismo italiano fue tan lejos sobre ciertos aspectos que ya ha franqueado, sobrepasado todo lo que todavía me queda por decir. Estoy obligado entonces a no tenerlo en cuenta por el momento. De modo que sólo me ocupo de una continuidad —incluso ficticia— en el cine americano diciendo que hubo una influencia del neorrealismo. ¿En qué? Bueno, todavía no sabemos.

No es eso lo que me interesa. Cualquiera sea la influencia del neorrealismo sobre el cine americano, lo que me interesa es cómo ese cine americano reciente rompió con las dos formas de imagen-acción. Una vez más —y es esto lo que quiero enhebrar en una continuidad ficticia—, esta ruptura se hace sobre los dos temas siguientes: ya no hay situación capaz de concentrarse en una acción principal y ya no hay encadenamiento de acción según una situación motriz o una línea de universo. Y aquí, entonces, sólo me ocupo del cine americano.

Primer aspecto: la situación ya no cuaja en una acción principal, ya no se contrae en una acción principal. En otros términos, la situación ha dejado de ser colectiva. No hay más totalidad colectiva. Sin embargo, hay una especie de totalidad, pero es una totalidad dispersiva. Quisiera ir rápido... Si voy demasiado rápido me lo dicen, pero tenemos tanto que hacer... En otros términos, la totalidad colectiva era esa totalidad que reunía todos sus elementos para ceñirlos en una acción principal. Y bien, en un cierto cine americano, eso se acabó. Hay sin embargo una totalidad, pero de un tipo completamente nuevo. Hay todavía un relato, pero de un tipo completamente nuevo, un relato que hay que llamar ya no «colectivo», sino «dispersivo». Hay de seguro una narración si no nos aferramos a ella, pero ¿es todavía una narración? Es una narración dispersiva. Hay de seguro una totalidad, es una totalidad dispersiva.

Y después de todo, esta idea de una totalidad dispersiva ya era la idea fundamental de Dos Passos. La trilogía *U.S.A* constaba de un primer libro, *El paralelo 42*<sup>7</sup>. El tema era una latitud. El segundo tomo se llamaba *1919*<sup>8</sup>, era un momento. El tercero se llamaba *El gran dinero*<sup>9</sup>. ¿Y de qué estaba hecho

<sup>7</sup> John Dos Passos, *Paralelo 42*, Edhasa, Barcelona, 2006.

<sup>8</sup> John Dos Passos, *1919*, Edhasa, Barcelona, 2007.

<sup>9</sup> John Dos Passos, *El gran dinero*, Edhasa, Barcelona, 2007.

este relato? ¿Por qué era un relato dispersivo, una totalidad dispersiva? Es que ya no había personaje principal, ya no había personaje secundario.

En Francia tuvimos un equivalente. Fue Jules Romain, *Los hombres de buena voluntad*<sup>10</sup>. A mi parecer, no funcionó... en fin, no sé, no importa. En Francia había una escuela muy interesante de poetas y novelistas, aproximadamente contemporáneos a Dos Passos, que se llamaban los unanimistas. Hicieron manifiestos. Todo eso es muy interesante. Habría que comparar a Dos Passos y los unanimistas, pero en fin, no tenemos tiempo.

¿Qué pasa entonces en *U.S.A.*? Hay personajes múltiples, muchos personajes, pero que vienen en segundo plano y luego se difuminan. Son personajes principales en un capítulo y van a deslizarse al estado de personajes secundarios en el capítulo siguiente. Y entre estos personajes a veces hay interferencias, a veces no las hay en absoluto, o aún cuando están allí, serán reducidas al mínimo. Un personaje es tratado como personaje principal y después deviene personaje secundario, es decir, nos enteramos por el nuevo personaje principal de que se casó. Y después resurgirá, pero he aquí que ya no está casado. Hay una elipse. Este es el primer carácter muy, muy simple de la técnica de Dos Passos.

En el cine hizo falta esperar cierto tiempo, porque ¿quién es el más puro... -no puedo decir «discípulo» puesto que no es que aplica a Dos Passos—, quién es el que recuperó las técnicas de Dos Passos al nivel del cine americano actual y las convirtió en realidad cinematográfica? Es Altman. No solamente en Altman, sino en todo el cine del que voy a hablar—también en Lumet, en Cassavetes— tienen el tema constante de que ya no hay personajes principales ni secundarios. En otros términos, no introducirán en el relato jerarquía alguna. Un personaje principal es provisoriamente principal; un personaje principal no es más que el primero de los personajes secundarios en un momento dado; el personaje secundario es él mismo principal, al menos virtualmente, etc. Una vez más, todo este tema lo encuentran no solamente en Altman. Las técnicas son muy simples, si ustedes quieren, pero es muy importante desde el punto de vista de una especie de crítica del relato.

Hay muchos filmes de Altman, pero los dos principales, al menos en cuanto a esta técnica de la realidad o de la totalidad dispersiva donde ya no hay ni principal ni secundario, son evidentemente *Nashville*<sup>11</sup>, que tiene

<sup>10</sup> Serie de novelas reunidas en 27 volúmenes, sobre la vida y el pensamiento francés entre 1908 y 1933.

<sup>11</sup> Robert Altman, *Nashville*, 1975.

como tema una ciudad; y no importa qué ciudad, pero es la ciudad de una cierta música-veremos por qué esto es muy importante-; y *Un día de boda*<sup>12</sup>, donde Altman detalla con mucha satisfacción la existencia de cuarenta y ocho personajes diciéndonos que no tenemos ninguna razón para considerar a tal personaje como principal por relación a tal otro que sería secundario. Todo este tema de Altman está evidentemente ligado al cinemascopio y al sonido sincrónico... Están las famosas técnicas de las ocho pistas sonoras de Altman en *Nashville*... en fin, todo tipo de cosas que no voy a desarrollar. Pero el tema de Altman es llegar a montar varias puestas en escena en una. Esa es la fórmula de la totalidad dispersiva. Y empleará medios técnicos muy variados. A veces la profundidad de campo, pero no necesariamente. La profundidad de campo no estaba hecha especialmente para eso. Quiero decir, servirse de ella para hacer lo dispersivo es una utilización muy original. Hay autores que se sirven de la profundidad de campo para contraer y para tener efectos de contracción máxima. Otras veces no se trata de la profundidad de campo. *Nashville*, por ejemplo, pertenece mucho más al alisado [*aplat*], a la diseminación. La profundidad de campo aparece muy fuertemente en un tercer film, *California Split*<sup>13</sup>.

Entonces introduzcamos, intentemos hacer un concepto. Yo diría que esta es la primera definición, la primera determinación de lo que, me parece, podemos llamar el «hecho diverso». Vamos a ver que será preciso encontrar todo tipo de determinaciones del hecho diverso. Yo diría que la primera determinación del hecho diverso, de lo que podemos llamar un «hecho diverso» es que se trata de un acontecimiento extraído en una realidad dispersiva.

Ahora bien, creo que la ciudad como realidad dispersiva implicaba ciertamente la salida de Hollywood. Observen que eso también implica -sientan ya cómo todos los temas se encadenan— una aprehensión completamente distinta de las minorías: los barrios según las minorías, los barrios de minorías. Aquí ya no se trata en absoluto de un crisol sobre la nación. Es ciertamente el relato *patchwork*. En el viejo cine, en el cine de Hollywood, la ciudad era fundamental, pero era verdaderamente una totalidad colectiva. Si toman ...Y *el mundo marcha* de Vidor<sup>14</sup>, si toman la especie de carcajada en la que todos se funden, tienen la aprehensión de la masa como totalidad colectiva. Por

<sup>12</sup> Robert Altman, *A Wedding*, 1978.

<sup>13</sup> Robert Altman, *California Split*, 1974.

<sup>14</sup> King Vidor, *The Crowd*, 1928.

otra parte, en otro film de Vidor<sup>15</sup>, hay una escena en la cual está la misma expresión de sorpresa en el rostro de un americano medio, en el rostro de un negro y en el rostro de un chino. Es ciertamente la idea de la ciudad-crisol.

He aquí, me parece, el primer punto. Cito a Altman porque es quien parece haber ido más lejos, pero no es el único, en esta especie de nuevo relato dispersivo del cual, una vez más, deberíamos preguntarnos: ¿es todavía un relato? ¿Hay todavía una acción, o esta pulverización de la acción, este «polvo de hechos», para retomar la expresión de Delluc, nos conduce a otra parte? Digo siempre que por el momento no llegamos a definirlo más que negativamente. Es curioso, mi sospecha es que quizá los americanos no han podido salir de allí, o al menos no todavía. Si existe el reverso positivo de este camino, de este estallido del relato, queda en nosotros encontrarlo.

Así pues, buscarán en vano una estructura SAS, puesto que ya no hay acción principal. Literalmente, la situación ya no cuaja en una acción principal.

El segundo carácter de este cine consiste en la acusación directa contra ASA. A saber, no solamente hay una realidad dispersiva, sino que las acciones ya no se encadenan según una línea de fuerza, según una línea de universo. Y eso es muy importante. De modo que los acontecimientos son como flotantes. ¿Ligados por qué?, ¿por el azar? Conservemos por el momento la palabra «azar», en apariencia puramente negativa. ¿Y qué va a resultar de esto? Hace un momento decía «realidad dispersiva» o «totalidad dispersiva». A este segundo nivel se trata un poco de otra cosa, pero sientan hasta qué punto están ligadas. Pasaremos solos, como naturalmente, del primer carácter al segundo del que hablo ahora.

Yo diría que esta vez ya no se tratará de la fórmula «realidad dispersiva», sino de la fórmula «vagabundeo». El vagabundeo es una imagen-movimiento, no es más que una imagen-movimiento. Recupero algo que acabo de sugerir hace un momento: el vagabundeo [*balade*] tiene dos sentidos, es pasearse, pero es también el poema de baile, la pequeña canción, el ritornelo bailado<sup>16</sup>. Bueno, guardemos esto, ya veremos lo que pasa. Por el momento tomo el vagabundeo. Es decir, la sucesión de acontecimientos que ya no están encadenados según una línea o una fibra de universo, según una situación motriz, sino que parecen encadenarse al azar del vagabundeo.

<sup>15</sup> King Vidor, *La calle* [*Street Scene*, 1931].

<sup>16</sup> Juego de palabras entre *balade*, que aquí traducimos por «vagabundeo», y su homónimo *ballade*, «balada».

Preciso: ¿qué quiere decir que los acontecimientos están encadenados como al azar? El vagabundeo ha tomado un sentido muy particular. Ya no se asemeja a un viaje «a la alemana». Ya no se asemeja a un itinerario espiritual, a un viaje espiritual o a un viaje de formación. Para nada. Los vagabundeos de Wenders guardan todavía un aspecto, una tradición alemana por la cual el vagabundeo sigue siendo algo iniciático, formador. No lo digo para disminuir la novedad de Wenders, pero su novedad está manifiestamente en otra parte. En el cine americano se trata de un vagabundeo con sucesión de encadenamientos como al azar. Pero observen -multiplico las precauciones— que en la generación *beatnik* el vagabundeo era aún formador e iniciático. Y Dios sabe que aquí habría que hablar de la importancia de Kerouac en el cine, pero hay demasiado... Kerouac era un improvisador fantástico, tanto al nivel del cine directo como cada vez que aparecía sobre la pantalla. Es prodigioso. Pero el tema del vagabundeo sigue siendo en él inseparable de una especie de viaje formador, de viaje iniciático. Hablo entonces de una generación posterior. Hablo del vagabundeo en la ciudad, del vagabundeo urbano en el cual está infinitamente subrayado el aspecto no formador. Esto implica un espacio que es el del vagabundeo, que pueden encontrarlo realizado de maneras muy, muy diferentes.

Y aquí cito, enhorabuena, un film que no he visto, porque creo que no se ha distribuido en Francia. Hablo entonces sobre la ficha, pero me apasiona. Es un film de Lumet, escuela de Nueva York. En efecto, ¿por qué es célebre Lumet? No solamente por sus relaciones con el teatro y con el *Actors Studio*, sino por su ruptura con el *Actors Studio*, y también por un cierto cine urbano. ¿Y qué son los espacios urbanos de Lumet? Son vigas, depósitos... un espacio raro, casi un espacio cualquiera. Sobre uno de sus primeros filmes, que se llama *Bye, bye, Braverman*<sup>17</sup> y que entonces no he visto, la ficha dice que se trata de cuatro intelectuales judíos que atraviesan Nueva York para ir a enterrar a un compañero. Este tipo de guiones debe decirles algo. Atraviesan los barrios y pasan cosas... Bueno, no he terminado con *Bye, bye, Braverman*, porque hay una escena que me parece fantástica -¡qué alivio poder hablar de un film sin haberlo visto!-. Es una escena muy, muy bella de la que sólo podré hablar más tarde (*risas*).

Entonces *Bye, bye, Braverman*, ejemplo típico. Segundo ejemplo, lo conocen todos: *Taxi driver*, de Scorsese<sup>18</sup>. Tercer ejemplo, un cierto número de filmes

<sup>17</sup> Sidney Lumet, *Bye Bye Braverman*, 1968.

<sup>18</sup> Martin Scorsese, *Taxi Driver*, 1976.

de Cassavetes, principalmente *Gloria*<sup>19</sup>, *El asesinato de un corredor de apuestas chino*<sup>20</sup>, *Too late blues*<sup>21</sup>. Cuarto ejemplo, muchos filmes de Woody Allen. De cierta manera, Woody Allen sería la versión burlesca del film-vagabundeo. Cada uno tiene su estilo. Pero bueno, suficientes ejemplos.

¿Cómo definir entonces el vagabundeo? ¿Qué quiere decir «acontecimientos que se encadenan como al azar»? Es demasiado vago. Hoy nos quedamos en lo vago... De acuerdo, no tan en lo vago, eso no es posible... ¿Qué quiere decir el vagabundeo? Suceden muchas cosas a estas personas que pasean, pero lo que les sucede -y sientan que es un estilo de vida muy particular- no les pertenece: los acontecimientos surgen, las situaciones se forman... Tampoco puedo decir que sean indiferentes a ellos. A veces son vagamente indiferentes. Vagamente, como si estuvieran involucrados sólo a medias. ¡Es todo nuevo! En relación con la actuación, se dan cuenta, sienten de inmediato que se trata de una nueva generación de actores. Si se trata de encontrar los actores capaces de interpretar los acontecimientos en tanto no pertenecen a aquél al que le suceden, son necesarias técnicas distintas a las del *Actors Studio*. En fin, la agitación del *Actors Studio*, el tipo que no para de interiorizar la situación, es decir de hacer suyo el acontecimiento, ya no va a funcionar. Va a nacer otro tipo de actor: el tipo sobre el cual el acontecimiento va a posarse, pero sin pertenecerle realmente. ¡Incluso si es su muerte! Y no podemos decir que sea indiferente. Accionará, reaccionará. En ese sentido sigue siendo un buen americano. A veces reaccionara con una extrema violencia. Al mismo tiempo, le concierne sólo a medias. El acontecimiento no se implanta en él mismo, ¡incluso si es su muerte, su sufrimiento! El acontecimiento no le pertenece.

Ahora bien, ese era el segundo gran carácter del relato de Dos Passos. Las personas se volvían millonarias, perdían sus fortunas... y no podemos decir que eso no los afectaba, pero los afectaba bajo un modo perpetuamente mitigado. Veían llegar su muerte. Es como en un accidente de auto: ¡la vemos! Ustedes saben, la vemos llegar. La vemos, está allí, pero no me concierne. En todos los accidentes de auto está ese momento en que el tiempo se estira. La vemos y estamos tranquilos, es luego que temblequeamos. Estamos completamente tranquilos, vemos: «Bueno, es todo. No me pertenece». Sé que ese acontecí-

<sup>19</sup> John Cassavetes, *Gloria*, 1980.

<sup>20</sup> John Cassavetes, *The Killing of a Chinese Bookie*, 1976.

<sup>21</sup> John Cassavetes, *Too Late Blues*, 1961.

miento va a costarme la vida: «No me pertenece». Esc acontecimiento que me toca en suerte: «Ah, sí, de acuerdo. No me pertenece».

Entonces, para hablar en concreto, ¿qué es esta manera? Volvamos a Altman. Si en *California Split* hubiera un tema principal, sería el juego y los jugadores. No había acontecimiento principal. Van a comprender mucho mejor por qué. Los jugadores ganan, pierden, actúan... Sólo están involucrados a medias. Al final de *California Split* uno de los personajes dice algo... no puedo decir que es un personaje principal porque verdaderamente no lo es. Altman se interesa por lo que hay en la profundidad de campo, es decir la masa, y para nada en los dos jugadores. Pero uno de los dos jugadores ha hecho una gran ganancia y termina diciendo —esto me parece muy simbólico, forma parte de las frases-símbolos que esclarecen un film-: «Y lo peor es que esto no me hace mucho efecto». Sin embargo se comportará como la tradición quiere, dirá de ser necesario «¡Oh, perdí!» o «¡Ah, gané!». Pero son personajes que no cesan de querer desembarazarse del acontecimiento. El acontecimiento jamás les pertenece. Se posa sobre ellos, los elige un momento, y después va a elegirlos otro. Entonces, perderán su fortuna. Y en *Dos Passos* es absolutamente así: esa impresión de que el acontecimiento sólo llega sorprendentemente mitigado.

Así pues, digo que esto es muy importante para el cine, tanto desde el punto de vista de la creación, de la puesta en escena, como desde el punto de vista de la interpretación de los actores. Es una nueva raza de actores, es un nuevo tipo de puesta en escena.

Tomo el caso *Taxi driver*, de Scorsese, y eso se aplica a este chofer de taxi que hace su vagabundeo. Ve la ciudad perpetuamente a altura de hombre. Esta vez no son los rascacielos y el contrapicado, es la ciudad horizontal, la ciudad acostada, no de pie. Es la ciudad dispersiva, la sucesión de los barrios, no la ciudad colectiva. Y al mismo tiempo, lo que ve, casi todo a través de su retrovisor, son acontecimientos que no le pertenecen. Los choferes de taxi son muy así: «Fuera de mi taxi puede hacer lo que quiera» (*risas*), «mi taxi es mi casa». Pero todos esos acontecimientos que ve en las veredas no le pertenecen. Y cuando actúa, porque al mismo tiempo todos esos acontecimientos que no le pertenecen dan vueltas en su cabeza, se trata de acciones que apenas le pertenecen. Hace el simulacro de matar a alguien hasta en el momento en el que pasa verdaderamente a la matanza. Hace la gran matanza y ya no le pertenece. En la víspera quería suicidarse. Su suicidio no le pertenece más que sus asesinatos. Y después de su matanza va a volverse héroe nacional... durante dos días. Se va a hablar de él tres días, dos días... civilización de la imagen, como se dice. El acontecimiento jamás le perteneció.

De otra manera, con su propio estilo, en Cassavetes también aparece este tipo de hombre, este tipo del film-vagabundeo. El acontecimiento que no pertenece a aquél al que le sucede.

Digo entonces que si intentáramos formar un concepto de «hecho diverso», creo que habría tres determinaciones. Diría que el hecho diverso es en primer lugar un acontecimiento extraído en una realidad dispersiva. Ese es el primer carácter. Segundo carácter: es el acontecimiento haciéndose. Tercer carácter: el acontecimiento que no pertenece o que sólo pertenece a medias a aquél al que le sucede. Ahora bien, me interesa no solo la manera en que pasamos como naturalmente de un sentido a otro, sino también desde el punto de vista del cine. ¿Por qué?

Tomo el ejemplo de Cassavetes. Aquí también hay relación y luego ruptura con el *Actors Studio*. Toda una parte de su obra comienza por un cierto número de filmes de los cuales el más famoso es *Sombras*<sup>22</sup>. ¿Qué pretende ser *Sombras*? ¿Cine directo? No exactamente, es más complejo que eso. Pero el cine directo es tan complejo que podemos decir que tiende hacia una suerte de cine directo. Hay sin embargo un mínimo de trama. A saber, el tema es un negro que no parece negro y que tiene un hermano que es verdaderamente negro; una chica que es su hermana, que tampoco parece negra, se enamora -y recíprocamente- de un blanco. Lo que es importante es que sucede en Nueva York, porque Nueva York es la ciudad en la cual las barreras raciales son menos explícitas. Ciudad liberal, la más liberal de todas. Ven ustedes, las barreras no son preexistentes pero, sugiere Cassavetes, las barreras que se hacen en el momento, más allá de que se deshagan en otro, son mucho más impresionantes. Todo un racismo gana en latencia lo que ha perdido en expresión directa y en institución. Y entonces en *Sombras* habrá una gran escena en el momento en que todo el mundo está reunido -pero van a ver que la reunión ocurre bajo el modo de la realidad dispersiva- y el blanco enamorado se da cuenta, al ver al hermano verdaderamente negro de la chica que ama, que la chica misma es negra. Y Cassavetes, quien sin embargo ha tomado actores profesionales, dice que, siguiendo su propia técnica, deja a los actores el máximo de improvisación a partir de ese bosquejo. Es el acontecimiento haciéndose.

Pero mi pregunta es por qué en otra parte de su obra Cassavetes pasa a otra estructura. Esta vez ya no se trata del acontecimiento haciéndose, sino del acontecimiento que típicamente no pertenece a aquél al que le sucede.

<sup>22</sup> John Cassavetes, *Shadows*, 1959.



El guión de *Gloria* es ejemplar. La mafia liquida toda una familia —en mi recuerdo, portorriqueña—. Sólo se salva un niño a quien los padres tuvieron tiempo de sacar del departamento y confiárselo a una vecina. Y la vecina se encuentra en una situación imposible, no tiene nada que hacer con los niños, no le gustan. No le gustan los niños y tiene este chico que se le pega. Es típico, ustedes comprenden, cito este ejemplo porque el acontecimiento no le pertenece. Ella está en una situación que no le pertenece. Tampoco pertenece al chico. La situación no les pertenece. Ella será arrastrada... Hay acciones, entonces. Es decir, ella no es en absoluto pasiva, pero sólo está involucrada a medias. Y aunque esté involucrada a medias, va a disparar el revólver, va a asesinar a mucha gente. Es perseguida por gente de la mafia que quiere liquidar al chiquito. Ella misma, entonces, está condenada. Es la vieja amante de un tipo de la mafia. Si ustedes quieren, son situaciones que no perdieron nada de su intensidad. El actor mismo es muy activo: ella se pasea por la ciudad, puesto que tiene que huir. Y en *Gloria* habrá un tipo de imagen que me impresionó enormemente. Hay tipos de imágenes muy, muy Cassavetes: ella llega a un restaurante en el que no hay nadie y se hace servir, y en cuanto gira la cabeza están los tipos de la mafia en una mesa. Como si el espacio fuera llenado bruscamente por el acontecimiento. Ella es empujada, entonces huye, etc. Y eso no se detiene. Pero no está involucrada. Finalmente será asesinada... sin estar involucrada o estando involucrada a medias. Una vez más -no encuentro otra fórmula—: el acontecimiento que le pertenece. El acontecimiento concierne su vida, su muerte, pero no le pertenece.

En otro caso, *El asesinato de un corredor de apuestas chino*, hay un personaje muy, muy sorprendente. En mi recuerdo, el film comienza así. Hay un tipo bastante encantador, muy encantador. Pero es un encanto muy especial, el encanto del hombre al que le suceden cosas que no le pertenecen. Eso puede dar un encanto. Puede dar pobres tipos. De un lado el pobre tipo, el héroe de Dos Passos, el insignificante. Pero también puede dar a luz encantos muy extraños. En *El asesinato de un corredor de apuestas chino* el tipo comienza por buscar chicas. Es patrón de un cabaret, además. Reúne tres chicas, pero no se las lleva. Actuó, se tomó el trabajo de reunir tres chicas, pero no tiene nada que decirles, nada que hacer con ellas. Le concierne sólo a medias. Entonces se pone a jugar. Tampoco le concierne. Pierde: «Bueno, de acuerdo, perdí». Doy cuenta muy mal de esa impresión, pero ustedes sienten que es una atmósfera rara. Es verdaderamente el film-vagabundeo, incluso vagabundeo interior. Los acontecimientos se ligan al azar. Pierde y ni siquiera intenta pagar. Aquí tampoco le pertenece demasiado. De golpe, entonces, la mafia —nuevamente la

mafia — le dice: «Vas a matar a alguien para nosotros». Bueno, va a matar a un pobre chino. Y todo el film continúa así. Es muy curioso este tipo de personaje.

Hago mis paralelos, porque ustedes sienten que al menos nos abrimos paso hacia resultados más positivos pero, una vez más, no estoy seguro de que nos los dé el cine americano actual. Habrá que cambiar de atmósfera para extraer los resultados positivos de todo esto. A mi parecer, en Francia hay un tipo que logró esto con medios totalmente distintos, que empleó también este tema del acontecimiento que no pertenece a aquél al que le sucede, y que obtuvo con ello un cine de gran encanto, con un tipo de actor particular. Es Truffaut. *Disparen sobre el pianista*<sup>23</sup> es muy típico, si lo piensan. Yo veo grandes semejanzas entre el cine de Cassavetes y el cine de Truffaut, aunque sin influencia directa de uno sobre otro. *Disparen sobre el pianista* es muy desagradable, pero el encanto del actor, es decir de Aznavour, es muy de ese tipo. Un tipo que jamás está involucrado más que a medias. El acontecimiento se posa sobre él, lo habita un instante y después hay otro acontecimiento. No podemos decir que se dejan llevar. Una vez más, la protagonista de *Gloria* no se deja llevar en absoluto: dispara, protege al niño, quiere deshacerse del niño... Pero en lugar de hacerlo suyo, de cierta manera no cesan de desembarazarse del acontecimiento.

Son anti-estoicos, por decir algo. El estoicismo es: «Haz tuyo el acontecimiento que te sucede». Y de cierta manera, en un estilo totalmente distinto, el *Actors Studio* no cesa de preguntarse cómo hacer suyo el acontecimiento que le sucede o que se supone que le sucede. Aquí no se trata de eso. Es muy curioso.

En Truffaut veo esto en *Disparen sobre el pianista* y en la trilogía *Besos robados*<sup>24</sup>, *Domicilio conyugal*<sup>25</sup> y... la tercera no me acuerdo<sup>26</sup>. Y no es casualidad que si cito un actor francés, Jean-Pierre Léaud es fundamentalmente el tipo de personaje de este film-vagabundeo. Es nuestra propia versión de esto.

Bueno, prolonguen ustedes mismos... Insisto, he olvidado muchas cosas. En Lumet hay muchos films-vagabundeo. Incluso en *Tarde de perros*<sup>27</sup>, si recuerdan los movimientos, el vagabundeo está limitado. Es asombrosa esa especie de ballet entre el gran salón del banco y la calle. Hay todo un film-vagabundeo. Y el pobre tipo, interpretado por Pacino, ni siquiera está invo-

<sup>23</sup> François Truffaut, *Tirez sur le pianiste*, 1960.

<sup>24</sup> François Truffaut, *Baisers Voles*, 1968.

<sup>25</sup> François Truffaut, *Domicile conjugal*, 1970.

<sup>26</sup> François Truffaut, *L'amour en fuite*, 1979.

<sup>27</sup> Sidney Lumet, *Dog Day Afternoon*, 1975.

lucrado. Sin embargo actúa. ¡Por Dios que actúa! Secuestra, su compañero se hará matar, y luego seguirá el gran vagabundeo hasta el aeródromo. Lumet ya lo había logrado en *Serpico*<sup>28</sup>, y lo retomará en *El príncipe de la ciudad*<sup>29</sup>. Habría muchos ejemplos de este tipo de filmes.

Mi primer carácter, entonces, en cuanto a este nuevo tipo de relato, era la realidad o la totalidad dispersiva que destruía SAS. El segundo carácter era el film-vagabundeo, que supone una ruptura de la otra fórmula, ASA, puesto que los acontecimientos no se encadenan más según una línea de universo. Y ven por qué parecen encadenarse al azar. De hecho no se encadenan al azar. Parecen encadenarse al azar porque ya no tienen al individuo sobre el cual se posan. «Esa muerte me hace morir y sin embargo no es la mía». «Esa riqueza me viene y sin embargo no es la mía». Una vez más, la clave de todo esto es *California Split*: «Y pensar que esto ni siquiera me hace efecto...». Y una vez más, no es indiferencia. Es por eso que no llego a decirlo bien. No es indiferencia, es mucho más no-pertenencia.

Y esto ya estaba plenamente en Dos Passos, al nivel de la literatura. Es por eso que tengo la impresión de que es uno de los raros casos... no raros, de que es uno de los casos en que la literatura tuvo un cierto número de años de adelanto sobre el cine.

Bueno, nos queda el tercer carácter. Hay al menos un problema: ¿cómo explicar estos dos aspectos: realidad dispersiva y movimiento del vagabundeo sin formación, es decir sin pertenencia? Bueno, allí está indudablemente lo más fuerte de Dos Passos. Pues en efecto, ¿cuál es el peligro de la realidad dispersiva o del film-vagabundeo? El peligro es que sea una especie de dispersión que haga que bauticemos «novela» en singular a lo que son varias novelas o varias novelas cortas. Dispersiva o no, hace falta que haya una unidad, sino

no vale la pena. Hace falta que haya unidad, de modo que es como si hiciera una recopilación de novelas cortas. Ahora bien, la trilogía de Dos Passos no tiene nada que ver con una recopilación de novelas cortas. Es una novela, y es una nueva forma de unidad de la novela. Me pregunto entonces dónde está la unidad, tanto desde el punto de vista de la realidad dispersiva, como desde el punto de vista del vagabundeo sin pertenencia, como desde el punto de vista de la relación entre ambos.

Es aquí entonces que llego a una técnica, a la técnica de Dos Passos de insertar «novedades», «biografías» y «ojos de la cámara» entre sus capítulos.

<sup>28</sup> Sidney Lumet, *Serpico*, 1973.

<sup>29</sup> Sidney Lumet, *Prince of the City*, 1981.

Y creo que para él no son lo mismo. Y aquí no invento nada, porque esto fue muy bien mostrado por Claude Edmonde Magny, que justamente estaba muy cerca de Sartre en la Liberación, y que había hecho un libro que sigue siendo muy importante, *La era de la novela americana*<sup>30</sup>, en las *Éditions du Seuil*. Allí insistía enormemente en una comparación entre novela americana y cine americano. Y analiza muy bien la función de estos elementos extraños de Dos Passos: «novedad», «biografía», «ojo de la cámara».

Les leo para aquellos que no conocen a Dos Passos, la primera «novedad» en *El gran dinero*. Leo lentamente... lentamente pero rápido (*risas*). En cada frase habría que cambiar de voz.

*Yankee doodle, yankee doodle, esa melodía*  
*El coronel House llega de Europa*  
*Aparentemente un hombre muy enfermo*  
*Yankee doodle, esa melodía*  
*Para conquistar el espacio y ver distancias*  
*pero no ha llegado el tiempo de que los propietarios de periódicos se unan en*  
*un movimiento de interés general para apaciguar los espíritus inquietos, dándoles*  
*algunas noticias pero sin insistir sobre los desastres en perspectiva*  
*Situación sin cambios mientras se amplía la lucha*  
*permitieron al Cartel Gubernamental del Acero pisotear los derechos demo-*  
*cráticos que, se había asegurado tan frecuentemente, era la herencia sagrada de*  
*los habitantes de este país*  
*Yankee doodle, esa melodía, yankee doodle, esa melodía, hace que me levante*  
*y grite: ¡Hurra!*  
*los únicos sobrevivientes de la tripulación de la goleta Oneto son apresados a*  
*su llegada a Filadelfia.*  
*El presidente, que mejora, trabaja en su cuarto de enfermo. Estoy llegando,*  
*U.S.A, y digo*  
*Sería cuestión de amordazar a la prensa*  
*No hay ningún país... tan admirable*  
*Charles Swab, que retornó de Europa, almorzó en la Casa Blanca. Declaró*  
*que el país era próspero pero que podría serlo más. Desgraciadamente, demasiadas*  
*comisiones de investigación se mezclan en lo que no les incumbe*  
*como mi país, desde California hasta la isla de Manhattan*

<sup>30</sup> Claude-Edmonde Magny, *L'Age du roman américain*, Seuil, París, 1948. (Trad. Cast.: *La era de la novela americana*, Juan Goyanarte, Bs. As., 1972).

He aquí una «novedad» de Dos Passos. La «novedad» está en principio entre dos capítulos que tratan de personajes. Ustedes recuerdan lo adquirido por el momento: por un lado, ya no hay personaje principal y personaje secundario; por otro lado, los acontecimientos que sobrevienen sólo pertenecen a medias a aquellos a quienes les suceden. ¿Qué es esta «novedad» entre capítulos? Es una especie de popurrí de fragmentos de diarios, de canciones de la época, de canciones de moda, de pequeños avisos, de anuncios sociales. He aquí la «novedad».

Las «biografías», noveladas o no, que se insertan igualmente entre los capítulos, pertenecen a un hombre de importancia en la época o a un actor o actriz. Por ejemplo, aparece de repente una biografía de Ford.

El «ojo de la cámara» es más complejo. Es generalmente una especie de monólogo interior que no es sostenido por el personaje secundario o principal en cuestión, sino por un anónimo en una masa supuesta. Por ejemplo, un personaje está sobre el andén de la estación y espera el tren, se sabe que espera a tal otro personaje. El «ojo de la cámara» será el monólogo interior de alguien que también está sobre el andén de la estación, pero que no conoce en absoluto a los personajes en cuestión.

He aquí muchos procedimientos: la «biografía», el «ojo de la cámara», la «novedad». ¿Qué espera de ellos Dos Passos? Eso es lo que circula a través de todo el libro. ¿Por qué? No los fabrica para nada al azar. A veces prefiguran, a veces anticipan algo que se asemeja de cerca o de lejos a un acontecimiento que va a -con guiones- no-pertenecer-al-personaje-al-cual-le-sucede. Se vuelve una técnica diabólica. Me parece que no es *collage*, no es tampoco *cut up*. En mi opinión es una técnica muy eficaz que está cerca, que toma elementos del *collage*, elementos del *cut up*. Como técnica es muy curiosa.

¿Y qué quiere decir? Es tiempo ahora de preguntarse por qué. Yo diría que estos tres elementos tienen algo en común. Llamémosles *clichés*. Son *clichés* flotantes, anónimos. Biografías de grandes hombres, monólogo interior de un personaje anónimo... *Clichés*, por todas partes *clichés*. Es decir, por todas partes imágenes. Es el mundo de las *Imágenes-clichés*, el mundo concebido como vasta producción de la imagen-*cliché*. Y los *clichés* pueden ser sonoros u ópticos: palabras, imágenes visuales. Pero además pueden ser interiores o exteriores. No hay menos *clichés* en nuestras cabezas que sobre las paredes. Y es eso lo que muestra muy bien Claude Edmonde Magny. Cómo ella dice, «los personajes de Dos Passos no tienen fuero interno»<sup>31</sup>. ¿Qué quiere decir

<sup>31</sup> Claude-Edmonde Magny, *L'Age du roman américain*, op. cit., pp. 125 a 137.

eso? Que en el interior hay lo mismo que en el exterior, a saber, *clichés* y nada más que *clichés*. Y cuando están enamorados es como si contaran a otro de la manera más estereotipada del mundo los sentimientos que experimentan, pues los sentimientos que experimentan son ellos mismos *clichés*. El *cliché* está en nosotros. Y nuestra cabeza está llena de ellos, no menos que nuestro cuerpo. De modo que no hay que acusar a las paredes, a los afiches. Producimos los afiches tanto como ellos nos producen. *Clichés*. No hay más que eso. Es una visión más bien negativa, pero veremos qué podemos sacar. Nadamos en lo negativo: *clichés* por todas partes, *clichés* que flotan, que se transforman en *clichés* mentales, que devienen *clichés* físicos.

Hay que evaluar el peso de la palabra, de las imágenes. Son fuerzas físicas. «¡Hablen, hablen! ¡Vayan a hablar! ¡Exprésense!», se le dice a la gente. Lo directo es terrible: «¡Vamos, exprésense directamente!». ¿Pero qué tienen para decir, que tienen ustedes o qué tengo yo para decir, sino precisamente los *clichés* de los que, cuando no hablamos, nos quejamos de que se nos imponen? Lo digo porque lo vivo, salvo en casos excepcionales, salvo cuando me preparé bien. ¿Y qué escuchamos en la radio, en la televisión? ¿Qué vemos día tras día? Y cuanto más directo, más patético. Vemos gente que, cuando se la invita a hablar, dice exactamente los mismos *clichés* contra los cuales protestaba cuando decía «no me dejan hablar». En fin, si piensan en la cantidad de situaciones y de fuerzas sociales que los fuerzan a hablar en la vida, sean lo que sean, incluso en vuestras relaciones amorosas, en vuestras relaciones más personales: «Dime algo...»; comprenden inmediatamente que no es posible experimentar, sentir, ver más que *clichés* que están en nosotros no menos que en otra parte. «Hable, hable, ¿qué piensa usted de esto?». Y yo digo: «¡No, no, no, paren!». O bien estoy por decir algo y me doy cuenta de que me daría una vergüenza absoluta. Estoy por decir exactamente lo que me hacía reír cuando lo decía otro, y yo me decía: «¡Oh, qué imbécil!». Estoy por decir lo mismo porque no hay dos cosas para decir. Pongan la radio, pongan la televisión y se hallarán estúpidos. ¿Por qué? Porque es algo que nos sobrepasa. Es evidente que, directo o no directo, no podrán decir más que aquello que abominan cuando lo escuchan. Y se dirán con pavor: «¡Pero soy yo el que acaba de decir eso!».

De modo que hoy en día la verdadera tarea es precisamente llegar a vacuolas de silencio, llegar a romper verdaderamente con esta especie de presión social -pero a todos los niveles— que nos fuerza a hablar, que nos fuerza a dar nuestro parecer. Es como un concurso: «Da tu parecer. Pero atención, ganas si ese parecer coincide con el parecer de los otros». Es la fabricación

del *cliché* y su transformación de *cliché* interior en exterior y de exterior en interior. Ese es el sistema.

En un sentido podemos llamarle «civilización de la imagen», de acuerdo. Estamos en camino de precisar un poco esta noción de «civilización de la imagen». Ahora bien, esto no es tan nuevo. Hay un excelente libro de Rozenberg sobre el romanticismo inglés<sup>32</sup>. Comenta a Blake. Y ya en el romanticismo inglés hay esta especie de descubrimiento del *cliché*, del mundo de los *clichés*. Y en el alemán también lo habrá. Denunciar el mundo del *cliché* e intentar salirse.

¿Cómo hacerlo? Esa es nuestra tarea positiva. No estoy seguro de que esa sea exactamente la cuestión de los americanos. Veremos la tentativa de salirse, que producirá precisamente un nuevo cine. Pero es desde esta toma de conciencia de que la imagen es fundamentalmente *cliché* interior o exterior de donde hay que partir. Y el cine americano llega a esta toma de conciencia fundamental: *cliché*, todo es *cliché*. Hoy hace falta que nos quedemos en esta conclusión muy desoladora, puesto que la esperanza va a llegarnos la próxima vez. La esperanza va a llegar... Estaremos salvados. Pero hay que pasar por esta toma de conciencia.

Ahora bien, Blake tiene una frase, citada por Rozenberg, que les podría haber dicho que está firmada por Godard... Godard, entonces, tiene una frase que podría haber sido firmada por Blake (*risas*): *Hay un exterior desplegado en el exterior y un exterior desplegado en el interior*<sup>33</sup>. Es una frase de un fragmento del poema Jerusalén. Es exactamente el mundo del *cliché*. Me parece que esto conviene, pero palabra por palabra, con la novela de Dos Passos.

¿Qué es lo que va a producir la comunicación entre todos esos personajes que tienen pocas interferencias entre sí? ¿Qué es lo que va a producir la unidad de la realidad dispersiva? Ahora puedo responder. Para Dos Passos son las «novedades», las «biografías» y el «ojo de la cámara», es decir, el universo mental y físico del *cliché*. ¿Y en qué va a culminar? Finalmente va a culminar en la pequeña canción, en la cancioncilla *Yankee doodle, yankee doodle*, que pasará de un punto a otro, que se esparcirá por todo el mundo. En resumen, un pequeño ritornelo.

<sup>32</sup> Cf. Paul Rozenberg, *Le Romantisme anglais, le défi des vulnérables*, Larousse, Paris, 1973.

<sup>33</sup> William Blake, *Jerusalén, la emanación del gigante Albión*, Universitat Jaume I, Castellón, 1997, p. 306.

Y he aquí que el ritornelo interviene en el cine como algo fundamental, la pequeña melodía. Esto nos arrojará de golpe muchos problemas. Doy un salto: hay otro gran autor de cine que supo utilizar el ritornelo con genialidad, Fellini. Está claro que no hablo del ritornelo de Fellini, que tiene una función totalmente distinta.

Existe una excelente escena de Dos Passos. Son muertos anónimos. Y he aquí que el tipo se pasea en el cementerio y da a los muertos las últimas noticias, noticias que no conciernen a nadie. Están muertos. Son muertos anónimos, sin embargo cada uno tiene su caseta. El tipo se pasea y dice: «¿Saben? Los ingleses acaban de bombardear las Malvinas» (*risas*). O: «Mi vecino hizo ruido ayer». Después tarareaba una cancioncita... En fin, una «novedad». ¿Una «novedad» para quién, para qué? No le concierne a los muertos. ¿A qué concierne? Al surgimiento y la movilización de la imagen *cliché* por sí misma.

Segundo ejemplo: el célebre final de *Nashville*, de Altman. Después de un asesinato horrible la realidad dispersiva se reúne. Todos los personajes están ahí. Entonces la colectividad se reforma. Una cantante muy lamentable, una cantante fracasada entona una pequeña canción, un ritornelo que va a ser retomado por una banda de niños que no está ligada al asesinato que acaba de producirse. Y Altman comenta: «Esto puede interpretarse de maneras muy diferentes porque en América es una costumbre. Vean, cuando sucede una catástrofe nos reunimos a cantar...» *Ce n'est qu'un au revoir*<sup>34</sup>, etc. (*risas*). «De seguro es ridículo —dice— pero por otro lado podría decirse que es heroico. Y luego es muy importante que se trate de una cantante inútil que espera desde hace un largo tiempo un gran momento de su carrera que jamás llegará». Es ella la que canta, después retoman los niños.

**Intervención:** (*Inaudible*)

Deleuze: Y un soldado también, sí, sí... La pequeña canción se va, el *cliché* pasa a otra parte.

Altman cita otro de sus filmes, *Una pareja perfecta*<sup>35</sup> —que yo no he visto, pero no importa— donde la canción, el pequeño ritornelo tiene mucha más importancia porque, dice él, las canciones llenan elipsis de la acción y están directamente en relación con tal momento de la vida de uno de los personajes.

<sup>34</sup> Canción de Jeane Manson, modelo, cantante y actriz americana que desarrolló parte de su carrera en Francia.

<sup>35</sup> Robert Altman, *A perfect couple*, 1925.



Entonces la canción, el *cliché* que pasa, se vuelve allí realmente un elemento de esta especie de narración dispersiva.

Aunque tendré necesidad —particularmente en el futuro- de este aspecto ritornelo, no hay que quedarse en la pequeña canción, sino que hay que considerar que en todo este cine el *cliché* va a aparecer no solo bajo la forma de la imagen visual, etc., sino también bajo la forma de un poder. Y eso va a determinar la presentación del poder, del poder político o más profundamente del poder social sobre la ciudad como realidad dispersiva. Y la ciudad como realidad dispersiva nunca podrá ser captada más que a través del sistema de imágenes, es decir de *clichés* flotantes, que ella misma produce. Como si hubiera allí una doble dimensión de la imagen: imagen de la realidad dispersiva y esta misma imagen recubierta por las imágenes-cliché que produce. Esto se ve nítidamente en Lumet, en *Sérpico* y sobre todo en *El príncipe de la ciudad*, donde todo está cuadrículado por sistema de escucha telefónica, sistema de tele o la famosa *network*, sistema de cintas magnéticas... Ven, el *cliché* no es solamente el afiche sobre la pared, no es solamente la frase hecha en mi cabeza, es también todo el sistema de control que va a definir precisamente y que va a poner en movimiento todo este conjunto.

De modo que me parece que mis tres dimensiones tienen una coherencia en este nuevo modo de relato, pero por el momento es una coherencia únicamente negativa. Retomo: realidad dispersiva, vagabundeo sin pertenencia, y en tercer lugar *cliché* moviente, móvil, *cliché* flotante.

Llego a una primera conclusión: es como si la imagen-acción fuera literalmente empujada hasta un punto tal en que todo se invierte. La cuestión ya no es como al principio de nuestro análisis: «hay imágenes-percepción, hay imágenes-acción, hay imágenes-afección». La cuestión tiende a convertirse en esto: no percibimos más que imágenes, no sentimos más que imágenes, no actuamos más que imágenes, no movemos más que imágenes. Esas imágenes son el *cliché*. Lo que vemos son imágenes, lo que experimentamos son imágenes, lo que ponemos en movimiento son imágenes.

¿Cuál va a ser entonces el problema? Si hubiera una pregunta positiva, sería: ¿cómo llegar a percibir la imagen-cliché de tal manera que ya no sea un *cliché*, cómo llegar a sentir afectivamente la imagen-cliché de tal manera que ya no sea un *cliché*? En otros términos, ¿se puede extraer de la imagen-cliché algo que ya no sea un *cliché*? Y quizás ya no sea una imagen o, en todo caso, ya no sea una imagen-movimiento.

Y digo para terminar que los americanos, que el cine americano actual llegó muy lejos, me parece, en este descubrimiento, en esta especie de inversión

crítica del problema de la imagen cinematográfica; pero por razones que habrá que analizar se quedan, me parece, en una especie de constatación del mundo de las imágenes. Lo cual no es poca cosa, y produce un cine extremadamente bueno, extremadamente profundo.

Casi tengo ganas de decir que muy extrañamente la dirección positiva provisoria —habrá otras direcciones positivas— sólo podemos captarla si saltamos sobre otro linaje y hacemos como si hubiera que partir otra vez desde cero pero tomando el camino que habíamos cortocircuitado hace un rato: ¿qué pasaba en el neorrealismo, qué pasó en la *nouvelle vague* francesa? ¿Llegaron al mismo descubrimiento que el cine americano y al mismo límite de este descubrimiento? Algunos sí... ¿Es que otros hicieron o están en camino de hacer una especie de escape hacia una dirección positiva? Puesto que hoy, por lejos que intentamos ir, nos quedamos a pesar de todo en determinaciones negativas, habrá que retomar la historia del neorrealismo y preguntarse -dado que hay una literatura abundante sobre el tema- si no se ha escapado algo en las definiciones clásicas. Y habrá que ver si no hay también algo muy particular en la *nouvelle vague*, algo que nos haría salir no sólo de la imagen-*cliché*, sino de la imagen-movimiento, puesto que la imagen-movimiento ha terminado por precipitarnos en la imagen-*cliché*.

Aquí estamos entonces, por primera vez, en una especie de gran división de nuestro tema. Sentimos las posibilidades de salir finalmente de la imagen-movimiento. ¡Es su culpa! Nos condujo a esta especie de universalidad del *cliché* flotante. Tanto peor para ella, hay otras imágenes. Lo decía desde el principio: hay otras imágenes. Será preciso sentirlas.

## XXIV. Paréntesis sobre Buster Keaton y las máquinas absurdas.

*11 de Mayo de 1982  
Primera parte*

Intervención: Tú has dicho que hemos llegado a una salida de la imagen-movimiento. Que habíamos partido de ella, pero que en relación al pasaje a una realidad dispersiva, a la forma-vagabundeo, etc., salimos de la imagen-movimiento como modo de interacción entre las imágenes. Tú nos transportas desde ese universo del movimiento, lo que indicaría que nos hemos servido de Bergson hasta un cierto punto...

Deleuze: Es absolutamente exacto. Corrijo solo la última frase. No nos habremos servido de Bergson solo sobre un cierto punto, pues estamos siempre a la espera de lo que dije desde el principio: en Bergson la imagen-movimiento es solo un caso de imagen. La gran división bergsoniana es: hay imágenes-movimiento y hay otra cosa, que difiere en naturaleza, que son las imágenes-recuerdo. Así pues, aún cuando seamos llevados a salir de la imagen-movimiento, quizá tengamos todavía mucha, mucha necesidad de Bergson.

Ahora bien, creo que en el fondo tu pregunta es absolutamente exacta, porque he definido un cierto número de caracteres que finalmente corresponden a un nuevo tipo de imagen-movimiento: dispersivo, deambulatorio, etc. Ya no era la imagen-acción tal como la habíamos visto, pero era todavía

una imagen-movimiento. Y allí sentía la necesidad no solo de apelar a vuestra paciencia para ver qué se desprenderá de eso, sino también de señalar que es por eso mismo que estamos en camino de tocar un límite, no solo de la imagen-acción, sino de la propia imagen-movimiento. Cada vez que intervienes, encuentro tus preguntas adecuadas. En el punto en el que estamos, tienes toda la razón: salimos quizá de una cierta visión de la imagen-acción pero no salimos para nada de la imagen-movimiento. Tienes toda la razón. Y debería ser hoy el día en que intentemos avanzar, pero muy suavemente.

Algunos de ustedes me recordaron que había terminado una sesión ya un poco vieja tomando el ejemplo del burlesco y diciendo que está necesariamente ligado a la pequeña forma. Y no pretendía hacer un análisis del burlesco. Pero habría dicho que a pesar de todo hay algo muy curioso: aunque el burlesco y la gran forma parecen incompatibles, hubo un caso de burlesco-gran forma, Buster Keaton. Y había comenzado con eso, y después llegó el final de la sesión, y luego lo abandoné, siempre preocupado por ir más y más rápido. Y he aquí que uno de ustedes me volvió a llevar a eso, entonces hago aquí un paréntesis sobre Buster Keaton antes de regresar al punto en el que estamos.

No pretendo definir el genio de Charlot ni el de Laurel y Hardy. Lo que digo es que me parece que el burlesco pertenece a la fórmula ASA. Pero es una fórmula como cualquier otra, no me aferró a eso, así que no hace falta discutirlo. Lo que me interesa es el caso especial de Buster Keaton.

Pero yo decía, si me permiten, que en general aquello que nos provoca un efecto ridículo en el burlesco es quizá el hecho de que entre dos acciones se sugiere una diferencia infinitamente pequeña. El personaje burlesco va a sugerir entre dos acciones A y A' una diferencia infinitamente pequeña, pero de tal naturaleza que al mismo tiempo las situaciones correspondientes a las dos acciones —S y S'— harán valer una distancia infinita. Y ambas cosas son inseparables. Hay una operación que nos hace reír porque al mismo tiempo, en el mismo acto, en el mismo gesto, el burlesco plantea la diferencia infinitamente pequeña entre dos acciones y hace sentir la diferencia infinita entre las situaciones correspondientes.

Decía, ¿por qué Charlot nos hace reír de la Primera Guerra, de esa guerra de trincheras, mientras enfrenta muy vivamente su abominación? *Armas al hombro*<sup>1</sup> no es en absoluto un burlesco inocente, es un film muy potente. Y les decía que vean cómo procede —lo que digo no tiene ciertamente nada de exhaustivo—. Uno de los aspectos del procedimiento es que entre dos accio-

<sup>1</sup> Charles Chaplin, *Shoulder arms*, 1918.

nes muy diferentes va a inducir una diferencia infinitamente pequeña. Por ejemplo, disparar un fusil sobre un adversario humano y jugar al billar. La imagen nos muestra una diferencia infinitamente pequeña. Pero hay que crear esa imagen. Y él la crea en la medida en que cada vez que dispara, Charlot hace una marca sobre una pizarra, como un jugador de billar. Y después él mismo recibe una bala que lo roza. Eso lo persuade de que falló su disparo y entonces borra la marca que acaba de hacer sobre la pizarra. Esto responde bien a mi vaga definición: se plantea una diferencia entre dos acciones, pero de manera tal que esa diferencia infinitamente pequeña nos hará sentir una situación incomparable entre la guerra y el campo de batalla y la mesa de billar. Entonces, somos tomados a la vez por este doble movimiento. Y yo decía lo mismo para un cortometraje de Charlot en el cual se cuelga de las salchichas en una chacinería como si estuviera en un tranvía.

Supongamos que el burlesco en general procede así, por diferencias infinitamente pequeñas, aunque nos haga sentir, a través del juego de estas diferencias, la inconmensurabilidad de las situaciones.

Habría que estudiarlo bien, pero hay alguien en el burlesco que me gusta mucho, Harold Lloyd. Hay imágenes que están firmadas tal o cual burlesco. Él tiene una especie de genio, es uno de los que supo inventar la imagen perceptiva infinitamente pequeña. En el caso de Charlot se trata de imágenes-acción en las que hay diferencias infinitamente pequeñas. El caso de Harold Lloyd es muy curioso; en sus filmes hay todo el tiempo imágenes-percepción que inducen una diferencia infinitamente pequeña. En un film, por ejemplo, lo vemos encuadrado como si estuviera en un auto de lujo. El encuadre está muy bien hecho. Está allí en el auto. Llamo a eso «A». Es un comportamiento, una acción: está en el auto. Después la luz roja y el auto se va, y nos damos cuenta de que no estaba en el auto, que está en una pobre y miserable bicicleta. Y la imagen es muy, muy bella. Otra imagen muy célebre del gran Harold Lloyd comienza por una escena en la que está él, que parece muy abatido; hay rejas, hay un nudo corredizo a su lado, hay una joven mujer que solloza y una especie de oficial con una gorra, que parece anunciar que llegó la hora de la condena a muerte. Y después la imagen se precisa: es un andén de estación. La verdadera imagen es totalmente otra cosa: es el jefe de estación, la enamorada que llora, y la sogueta no es de ahorcamiento, es una especie de sogueta porta-equipaje, etc<sup>2</sup>. Hay entonces, en función de

<sup>2</sup> Harold Lloyd, *El hombre mosca* [*Safety last*, 1923].

una diferencia infinitamente pequeña, una situación incomparable que se desvanece, que se vacía.

Digo que supongamos, entonces, que esa es una fórmula burlesca en general. ¿Qué es lo que nos impresiona enormemente en Buster Keaton? Y no digo para nada que los otros no sean modernos, pero ¿cómo definiríamos la modernidad muy particular de Buster Keaton? Yo decía que finalmente se trata de la amplitud y la potencia de las imágenes extra-burlesco en Keaton. En la mayor parte de sus filmes hay imágenes extra-burlesco que tienen una belleza «griffithiana» y mucha intensidad dramática... Si me conceden eso, a primera vista se plantea ya un problema.

Y yo citaba las primeras imágenes de *La ley de la hospitalidad*<sup>3</sup> que parecen, en efecto, sacadas de un admirable Griffith: la venganza de dos hombres que se matan, con la cabaña en la tormenta a la noche... Es una maravillosa imagen, son imágenes muy, muy bellas. Hay una mujer que solloza y protege a su pequeño bebé, y los hombres se matan, caen... El único elemento un poco cómico es que se mueren los dos, pero a excepción de eso no es en absoluto una imagen burlesca. Es realmente una situación dramática, que se termina con el anuncio de que la venganza entre las dos familias será inexpiable. Tenemos la impresión de un «fuera de obra». Este tipo de imagen keatoniana no está forzosamente al principio del film. Tomo otro ejemplo. En *El boxeador*<sup>4</sup> la pelea, que es de una extrema violencia, no tiene nada que ver con una pelea burlesca. Hay una sesión de entrenamiento burlesca en el film, y después una pelea pero de una violencia que yo no vi jamás, ni siquiera en los noticieros. Son imágenes de denuncia del espectáculo del boxeo. Espantoso, espantoso... Es una pelea de una violencia que no pretende en absoluto hacer reír.

Ven ustedes el problema que nace: ¿cómo que no pretende hacer reír? Lo que quisiera decir es que no pretende hacer reír y sin embargo está completamente comprendido e integrado en el cine de Buster Keaton. No es para nada exterior. Es exterior al burlesco de ese cine, pero no es en absoluto exterior a ese cine.

Y citaba otros ejemplos. En la gran secuencia cómica de *El navegante*<sup>5</sup>, en la escena del buzo, hay elementos burlescos, pero cuando los salvajes se suben al bote y uno de ellos corta el tubo de respiración, hay una especie de asfixia en el fondo del agua, un largo momento que no tiene absolutamente

<sup>3</sup> Buster Keaton, *Our Hospitality*, 1923.

<sup>4</sup> Buster Keaton, *Batling Butler*, 1926.

<sup>5</sup> Buster Keaton, *The Navigator*, 1924.

nada de burlesco. En *El cameraman*<sup>6</sup> está el famoso disturbio chino donde ya está planteado —por primera vez en el cine, en mi opinión— el problema de la traición, y del tráfico, de todas las posibilidades de traficar lo dirá lo, lo pseudo-directo. Porque el cameraman, que es interpretado por Buster Keaton, hace todo para que el disturbio termine en sangre. Toma a los chinos que hacen la fiesta, que comienzan a pelearse, luego desliza un cuchillo en la mano de uno de ellos y todo deviene sangriento. Cito un ejemplo más: el tifón en *El héroe del río*<sup>7</sup>.

He aquí mi cuestión: si me conceden esto, habría que decir que con Buster Keaton hay una utilización, hay una invención de un burlesco-gran forma. Llamo «gran forma» a estas imágenes que pertenecen, en lo esencial, al cine de Keaton. Tienen allí situaciones verdaderamente extra-burlesco: el tifón barre la ciudad, la asfixia submarina conlleva todo ese mundo submarino, la pelea de boxeo llena todo el espacio... Tienen situaciones fuertes. Y digo que no son en absoluto «fuera de obra» en Keaton.

De modo que el problema del burlesco de Buster Keaton será cómo colmar la diferencia entre la gran situación extra-burlesco y el acto burlesco. En el burlesco ordinario de la pequeña forma el problema es cómo sugerir una diferencia infinitamente pequeña que va a provocar una distancia insalvable, cómo sugerir una diferencia infinitamente pequeña entre dos acciones que va a plantear, a implicar una distancia insalvable entre dos situaciones. E insisto sobre esto: el problema de Buster Keaton es un problema técnico, será un problema técnico sorprendente. Y es por eso que está tan avanzado técnicamente. Piensen, por ejemplo, en la movilización de los decorados en un momento en que la transparencia, o las técnicas de transparencia no eran conocidas. Lo que hace Buster Keaton es técnicamente fantástico. Digo entonces que su problema es cómo colmar la diferencia entre la gran situación extra-burlesco y el acto burlesco. Me parece que esto se presenta así solo en él.

Y ahora comprendo mejor por qué me interesaba mucho la anécdota que cuenta el propio Buster Keaton. Se las recuerdo. Para *El héroe del río* su productor le dice: «¡Ah, no, no! No vas a meternos una inundación. ¡Eso no!». Y entonces le pregunta por qué no quiere una inundación. Y el productor le dice que no puede hacer reír con algo que mata tantos miles de personas por año. Entonces Keaton le responde: «Sin embargo, Chaplin hizo reír mucho con la guerra del '14». Y el productor le dice: «No, no es lo mismo». Yo pensaba

<sup>6</sup> Buster Keaton, *The Cameraman*, 1929.

<sup>7</sup> Buster Keaton, *Steamboat Bill, Jr.*, 1928.

que el productor era muy astuto a su manera. Es cierto, se puede hacer reír con la guerra del '14 en una técnica pequeña forma, en la que sugerimos una diferencia infinitamente pequeña entre dos acciones, la acción de disparar y la de jugar al billar. En una técnica gran forma, ¡ni hablar de hacer reír con la guerra del '14!

Para aquellos que recuerden *Armas al hombro*, la gran escena de los soldados que duermen en la trinchera inundada es abominable, pero lo que constantemente hace reír son las diferencias infinitamente pequeñas. Por ejemplo, la vela que se pasea en el agua sobre un tapón, sobre una especie de pedazo de corcho, y que va a quemar los pies del buen soldado que ha logrado dormirse, y su diferencia infinitamente pequeña con un patito que se pasea en una bañera. Eso es lo que permite que pase por gracioso.

Una vez más, Buster Keaton se prohibió ese procedimiento, y esa es para mí su novedad. De modo que me parece que de cierta manera el productor le dice: «Charlot sí podía hacernos reír con cualquier cosa, con la guerra, con una inundación... pero tú... ya te conozco, no lo harás así. Nos tirarás una inundación donde la gente va a reventar, va a perecer, una inundación que va a invadir toda la pantalla —gran forma—. ¡Y no será para nada divertido!». Pero el productor cede con el tifón. Y Buster Keaton, riéndose, se dice: «¡Vaya, aceptó el tifón!». Y hace su tifón, que es igualmente gran forma. Se ve que el productor ignoraba que el tifón no es menos mortal que las inundaciones. Tanto mejor, puesto que nos valió esa escena.

Pero vuelvo a mi pregunta: ¿cómo hacer? Creo que Buster Keaton se encontraba frente a un problema burlesco que le es propio: cómo colmar la enormidad de una diferencia, y no cómo sugerir una diferencia infinitamente pequeña. Eso es lo que llamo el problema único del burlesco de Keaton. ¿Cómo colmar una diferencia enorme? ¿Cómo colmar la diferencia entre la pelea de boxeo en toda su violencia y el elemento burlesco, entre el tifón en toda su violencia y el elemento burlesco?

La respuesta está casi comprendida en la pregunta. Buster Keaton sólo colmará esa diferencia si es capaz de inventar máquinas. De allí el genio de Buster Keaton. En fin, uno de los aspectos de su genio. Una invención que a mi parecer sólo tiene equivalente en el arte y en la literatura no con el surrealismo, sino con el dadaísmo. Un genio de la invención de máquinas insólitas. ¿Qué van a ser las máquinas insólitas? Van a ser máquinas de largas cadenas. Que no se me objete con *Tiempos modernos*<sup>8</sup> pues allí la máquina es

<sup>8</sup> Charles Chaplin, *Modern Times*, 1936.



completamente objetiva. El burlesco-pequeña forma no puede sobrepasar el uso, el manejo de la herramienta desde el punto de vista del uso. El manejo de la herramienta es cómico, es burlesco en la pequeña forma. Pero aquí se trata de inventar máquinas que van a colmar la diferencia, que van a colmar el infinito de la diferencia entre el individuo burlesco aislado y la gran situación que se le escapa. Esas máquinas de muy larga cadena, literalmente absurdas, esas máquinas de enlaces absurdos son lo propio de Buster Keaton.

Yo cito el dadaísmo como europeo, pero esas máquinas aparecían muy fuerte en un dibujante americano de la misma época, Goldberg. Creo que es uno de los más divertidos, o uno de los únicos que me hace reír. Pero por desgracia, como había olvidado todo esto, no traje dibujos. Quizá algunos de ustedes lo conocen. Goldberg hacía, por ejemplo, una máquina para poner en movimiento un disco. Van a comprender inmediatamente lo que es una máquina absurda de largas cadenas. ¿Cómo poner en movimiento un disco? Lo más simple, evidentemente, es hacerlo directamente: ponemos la púa sobre el disco. En la máquina de Goldberg no sucede así. Primer tiempo: su dibujo<sup>9</sup> presenta un barquero del Volga con su sombrero, que tira de una cuerda. No hay mucha relación con el disco que hay que poner en marcha, pero no importa, es un elemento de la máquina absurda. Pero para que el barquero del Volga tire de la cuerda, hay que presentarle un segundo elemento, un cuadro que presenta el Volga y barqueros en el Volga. Entonces, tienen allí al pobre *mujik* que, arrastrado por el cuadro, tira de la cuerda. Ya tengo entonces dos elementos de la máquina: el barquero ebrio que tira de su cuerda y el cuadro que el barquero mira embobado. La cuerda, que pasa bajo el cuadro, une a un hombre muy rico almorzando, dándose un enorme banquete. Tercer elemento. Cuando el barquero tira de la cuerda bajo la inspiración del cuadro que mira, la cuerda tira de la silla del millonario que almuerza, a la cual está atada, y el vientre del millonario, que estaba apoyado contra la mesa, se despegue de la mesa. Siendo que ese vientre está lleno, demasiado lleno, los botones del chaleco del millonario saltan por el aire. He aquí el cuarto elemento de la máquina loca. Es una máquina indirecta y extraordinaria. Quinto elemento. Al saltar del chaleco del millonario, estos botones van a golpear un gong. Vuelan por el aire y golpean un gong que va a levantar a un boxeador -en lo alto sobre el dibujo, es un dibujo circular muy, muy bueno— arrellanado sobre su taburete en un ring. El boxeador es inmediatamente golpeado... Aquí he olvidado algo... pero cae fuera del ring

<sup>9</sup> Deleuze se refiere a *Simple reducing machine*, de Rube Goldberg.

sobre un colchón. Sobre el colchón hay un conejito. Son encadenamientos típicamente dadaístas, para nada surrealistas, en mi opinión; es preciso que eso haga máquina. Y es el conejito el que al saltar pondrá en marcha el disco. He aquí una máquina Goldberg.

Yo diría que las máquinas Buster Keaton son eso. Recuerdo un cortometraje -creo que de la serie Malee<sup>10</sup>— en el que Buster Keaton no llega, en un stand de feria, a disparar bien. Entonces inventa una máquina típicamente del mismo género. Ata un perro con una polea que hace sonar una campanilla. Y mediante un pedal oculto hace descender un hueso. El perro salta sobre el hueso, y así se activa la campanilla, de modo que Buster Keaton dice: «¡Di en el blanco!».

Yo diría que si miran un poco, en Buster Keaton tienen siempre presentes estas máquinas indirectas, en última instancia infinitas, que van a adaptar la gran forma a las exigencias del burlesco. Y esta es la operación muy extraña de Keaton.

Tomo el ejemplo más célebre, *El navegante*, para hacer comprender lo que quiero decir. Se encuentra con una mujer, con una muchacha en el inmenso barco vacío, con imágenes que nos muestran las cocinas del barco que van a soportar a millares de personas. Eso es la gran forma. Jamás encontrarán esto en Charlot. Es otro problema, es el problema keatoniano. La operación de Keaton consistirá en montar máquinas idealmente infinitas para adaptar las grandes máquinas a un uso privado reducido a dos personas. Hará falta todo un sistema para llegar a cocinar un huevo pasado por agua en una olla concebida para mil personas. Es la gran máquina dadá. Es una máquina recurrente, a recurrencia, y a recurrencia propiamente infinita. Es una máquina hecha de partes heterogéneas, completamente heterogéneas, como en los dibujos de Goldberg. Si prefieren, habría hoy un equivalente en las célebres máquinas de Tinguely. Son máquinas del mismo tipo.

Me parece que este será su modo propio para que las grandes escenas, las grandes formas, de las que nos da imágenes fantásticas, maravillosas, estén integradas en el burlesco mismo.

<sup>10</sup> Cf. Buster Keaton, *High Sign / Malec champion de tir*, 1921.

## XXV.

# La imagen óptico-sonora en el neorrealismo italiano y la *nouvelle vague*.

11 de Mayo de 1982  
Segunda parte

Volviendo a nuestro tema, comienzo por una primera observación sobre una célebre imagen neorrealista. En el sentido de Bazin, puesto que le sacó gran provecho. Célebre imagen neorrealista en *Umberto D*, de De Sica<sup>11</sup>. la secuencia de la pequeña criada. Puro neorrealismo, en efecto. Es ciertamente la banalidad cotidiana en estado puro. Los acontecimientos se encadenan ni siquiera al azar, según una especie de hábito, no pertenecen a la pequeña criada. Se levanta a la mañana, se arrastra hasta la cocina; hace frío; ve hormigas, las ahoga; toma el molinillo de café, lo calza entre sus muslos, estira la pierna para cerrar la puerta, la pobre chica; está la famosa tensión de la pierna... y llora. Y Bazin consagró muy buenas páginas a la belleza de esta escena y a preguntarse por qué era una imagen neorrealista<sup>12</sup>. Y ustedes ven por qué. En efecto, todo el ritmo de la imagen, todos los caracteres formales de la imagen se identifican con la forma de la realidad en lugar de contentarse

<sup>11</sup> Vittorio De Sica, *Umberto D.*, 1952.

<sup>12</sup> Cf. André Bazin, «Una gran obra: Umberto D», en *Qué es el cine*, op. cit., pp. 365-369.

con filmar un contenido que se supone real. Tanto en la duración, como en el ritmo, como en el tiempo, en todo lo que quieran.

¿Qué es lo que pasa allí?, me pregunto. ¡Un encuentro! Zavattini nos decía que el neorrealismo es el arte de los encuentros, y que es por eso que hay en él tanta ternura<sup>13</sup>. Apreciaba mucho esa ternura. ¿Dónde está el encuentro allí? Si lo encontramos, estamos salvados. En *Paisa*<sup>14</sup> había encuentros. Se encontraban todo el tiempo un americano, un italiano o una italiana. Zavattini tiene razón: no hay neorrealismo sin un arte de los encuentros. En *Umberto D* habrá encuentros, se cruzarán por ejemplo la pobre criada y el pobre viejo... Habrá encuentros por todas partes. ¿Pero cuál es el más profundo de los encuentros?

La pequeña criada estaba embarazada. Ustedes me dirán que en un sentido es lo que llamamos una situación motriz. El cine nos ha mostrado muchas imágenes de mujeres embarazadas. ¿Qué hay de nuevo en la escena de la pequeña criada? Ella está allí agotada, agotada desde la mañana, sin esperanza, sabe que será madre soltera y que no tiene ninguna esperanza... No hay más que desgracia por todas partes. Hace su labor cotidiana, y en esa escena está completamente abatida. Mira el suelo, extiende el pie para cerrar la puerta, y en todo ese puré blando, desagradable, su mirada encuentra su vientre... y llora. Eso no es una situación motriz. Habrá situaciones motrices. Después de eso, supongo que podría salir e intentar procurarse dinero para ver un médico, dispuesta a abortar. Esto no es verdad en el film, esa es una situación motriz a la americana. Diría mejor -llamemos las cosas por su nombre— que es una situación sensorio-motriz. O bien puede ir a ver al vecino, al viejo Umberto, pensando que es un señor viejo, que quizá comprenda: «¡Ah, mi pobre señor! Si supiera la desgracia que me ocurre». Situación motriz, sensorio-motriz. Pero no se trata en absoluto de eso.

¿De qué se trata, entonces? Ella está allí agotada, fatigada. Sabe que está embarazada, lo sabe. Su mirada literalmente pasa de repente por su vientre. De repente ve su vientre y llora. ¿Por qué es una imagen neorrealista? Falso o verdadero, tengo la impresión de tener algo: no es una situación sensorio-motriz, es una situación óptica pura. Una situación óptica pura no refiere a algo que no nos interesa. Casi quiere decir lo contrario. Ella vio lo que quizás nunca había visto hasta ese momento. Sabía que estaba embarazada, sentía que estaba embarazada... No había *visto*. Y cuando su mirada cruza su vientre, ve lo intolerable. Y esto intolerable no es siquiera un acontecimiento suyo,

<sup>13</sup> Cf. Cesare Zavattini, *Tesis sobre el neorrealismo*, Revista Emilia, 1953.

<sup>14</sup> Roberto Rossellini, *Paisa*, 1946.

no quiere decir que el acontecimiento le pertenece. Este acontecimiento no le pertenece. Le pusieron ese niño. Y ella ve lo intolerable en este encuentro del ojo y del vientre. Situación óptica pura.

Esto no es suficiente, parece como si forzara enormemente esta escena. Pero si fuera verdad, ¿qué argumento haríamos? Podríamos decir entonces que todo lo que dijimos precedentemente no era más que un cauce hacia la idea de que lo que este cine inventó son imágenes óptico-sonoras puras. Es decir, que rompieron con las imágenes sensorio-motrices. No podemos decir que descubrieron un dominio que hasta ese momento estaba cubierto por la historia, la trama, el guión. Pero ellos hacen surgir las situaciones óptico-sonoras en estado puro, hacen surgir la situación óptica pura. Bueno, evidentemente haría falta que esto sea confirmado. Evidentemente lo será. Tengo ir a la Secretaría. No se vayan.

En lo que no podemos equivocarnos es que, bueno o malo, tenemos aquí un concepto. Para quienes provienen de la filosofía, quiero insistir sobre esto: creo que hacer filosofía no está cercano ni tiene nada que ver evidentemente con una actividad que consistiría en buscar la verdad. «La verdad» no quiere decir absolutamente nada. Nada, nada, nada. En cambio, la filosofía consiste en una tarea muy, muy precisa, tan práctica como hacer carpintería. Hacer filosofía es hacer conceptos. Y los conceptos no preexisten, no existen ya hechos. Cuando hacen filosofía, entonces, pueden caminar un largo tiempo diciendo «yo busco». ¿Cuándo es que dicen «yo encontré»? Cuando tienen un concepto, cuando tienen el sentimiento. Hay un sentimiento del concepto. Se dicen: «¡Vaya, allí hay un concepto!». E hizo falta que ese concepto los espere para existir. Los filósofos pasan su tiempo así, inventando conceptos. Y no los inventan sin necesidad. Al mismo tiempo están siempre las posibles decepciones. Muy a menudo hay ilusiones. Nos decimos: «¡Vaya, tengo un concepto!», y después... nada de nada. En el mejor de los casos tenemos una metáfora.

Puede ser entonces que aquí nos suceda esto. Algunos de entre ustedes quizá no compartan mi sentimiento. Yo me digo: «Siento que tenemos un concepto: situación óptica pura. ¿Qué puede ser eso?». Me gustaría entonces que la conversación o la crítica solo puedan desarrollarse a ese nivel. No pueden decirme «te equivocaste», es decir, «te engañas». Pueden decirme -y esa sería una hipótesis abominable—: «No, no es un concepto».

Y en efecto, por el momento no he mostrado en qué es un concepto. Todo lo que tengo es una fórmula, y entonces me agarro a ella como a una especie de salvavidas, una cosa que me persuade de que quizás se trata de un concepto. Digo la fórmula y la repito hasta que la comprenda: «ya no hay

situación sensorio-motriz, sino que sólo hay situaciones ópticas y sonoras puras». Sigamos confirmando, entonces, porque solamente si tenemos muchas confirmaciones diremos: «Sí, debe ser un concepto». Y por el momento me apoyé únicamente en esa escena tan emocionante de *Umberto D.*

Salto a otra cosa. Después de todo, muchos críticos de cine han mostrado muy bien, a propósito del neorrealismo, que había una utilización muy curiosa del niño. Hay filmes en los que el niño juega un gran papel. No hubo que esperar a los neorrealistas italianos, pero se nos dice que con el neorrealismo italiano el niño tiene una función y una presencia muy especial. Ya en *Roma, ciudad abierta*<sup>15</sup>, en *Paisa*. En De Sica, sea en *El limpiabotas*<sup>16</sup>, en *Ladrón de bicicletas*<sup>17</sup>, donde está el largo vagabundeo en la ciudad con el pequeño muchacho. En *Alemania año cero*<sup>18</sup>. Y hasta ese momento no habíamos visto niños así. No se trata, por ejemplo, del niño americano de la imagen-acción.

¿Por qué, qué tienen estos niños tan particulares? ¿Van a buscar al niño porque este tiene, como se dice, una mirada inocente? Para nada, no es eso. No son miradas inocentes. Son incluso niños hastiados, muy envejecidos, son niños de guerra estos pobres pequeños. No son inocentes. ¿De qué se trata entonces? Es que la situación del niño, de ese niño en todo caso, es literalmente la de alguien que está condenado a ver mucho más de lo que puede hacer. Es terrible una situación de niño. Hará mucho: va a ratear, va a robar... pero el niño del neorrealismo italiano está en situación de ver y no mucho de hacer. Inolvidable mirada de niño en *El limpiabotas*. Mirada del pequeño muchacho que acompaña a su papá en *Ladrón de bicicleta*. El niño no puede gran cosa. Como se dice, la situación lo sobrepasa. Los niños de Buñuel no son de este tipo. El niño neorrealista ve. ¿Qué ve? Retomo la misma fórmula porque me servirá: ve lo intolerable. No cesa de estar en situación de ver lo intolerable. Seguramente puede hacer. Hace pequeñas cosas, pero no puede hacer mucho. En otros términos, la situación del niño o el estado del niño efectúa una situación óptico-sonora pura. He aquí una pequeña confirmación.

Tercera confirmación. El neorrealismo se afirma con toda evidencia allí donde los primeros críticos anunciaban que ya no existía. Es decir, el neorrealismo italiano no se afirma únicamente con *Roma, ciudad abierta*, *Paisa*, *El ladrón de bicicletas* y *Umberto D.*, sino que se afirma en el estado más puro con la gran

<sup>15</sup> Roberto Rossellini, *Roma, città aperta*, 1945.

<sup>16</sup> Vittorio De Sica, *Sciuscià*, 1946.

<sup>17</sup> Vittorio De Sica, *Ladri di biciclette*, 1948.

<sup>18</sup> Roberto Rossellini, *Germania anno zero*, 1948.

tetralogía de Rossellini. Digo que se afirma en el estado más puro porque es recién allí que va a aparecer lo esencial. Antes estaba tapado. Creo que antes ya estaban las situaciones ópticas y sonoras, pero recubiertas todavía por el vagabundeo, por tal o cual cosa. Pero es con la gran tetralogía de Rossellini -allí donde muchos críticos italianos nos dicen: «esto ya no es neorrealismo»— que el neorrealismo supo soltar lo más puro y lo más esencial de lo que pertenece a su tentativa. Es decir, una exposición de las situaciones ópticas y sonoras en estado puro. A mi parecer, gracias y solamente gracias a Rossellini. Y es en la gran tetralogía *Alemania año cero*, *Stromboli*<sup>19</sup>, *Europa 51*<sup>20</sup>, *Te querré siempre*<sup>21</sup>. La estructura de estos cuatro filmes manifiesta la exposición de la situación óptico-sonora en estado puro. ¿Cómo se manifiesta, entonces?

Es muy curioso que los italianos, o algunos italianos, hayan dicho que en *Alemania año cero* Rossellini dejó de ser neorrealista y que se había equivocado porque tomó un tema, Alemania, que no conocía. Lo que conocía, lo que le pertenece es Italia. Me parece que en semejante reacción hay todo un conjunto de contrasentidos. Rossellini presentaba precisamente una Italia que ya no le pertenece a nadie. Y después, *Alemania año cero*, la visita a Alemania de un niño que finalmente será conducido a la muerte, es ciertamente la primera vez en que el neorrealismo se suelta en estado puro. Surge allí lo que todavía esta recubierto en los otros filmes de Rossellini. Eso es el neorrealismo: un niño que se encuentra en Alemania en una situación únicamente óptica y sonora.

¿Qué será *Stromboli*? La protagonista se encuentra en la isla, y está allí como una extraña. Extraña en la isla hostil, ruda, entre los pescadores. Ya no hay nada sensorio-motor para ella. Está condenada a una situación óptica y sonora pura. Y un marino quiere hacerle tocar el pulpo. Ella tiene una repulsión... aquello no forma parte de su mundo táctil o motor. Y más tarde, luego de la admirable secuencia de la pesca del atún, un marino querrá hacerle tocar un atún. Ella lo tocará muy, muy tímidamente.

Y Rossellini, que en general no tiene nada contra los críticos, que los deja decir cualquier cosa, sólo se enoja una vez cuando un crítico parisino creyó que la secuencia admirable de la pesca del atún estaba tomada de un documental que él había usado. Y tuvo una reacción interesante, porque le dio una lección a todo el mundo. Dijo: «Me da lo mismo si los críticos dicen es 'bueno', 'es malo'. Ellos estiman que juzgar es su obligación, entonces muy

<sup>19</sup> Roberto Rossellini, *Stromboli*, 1949.

<sup>20</sup> Roberto Rossellini, *Europa 51*, 1951.

<sup>21</sup> Roberto Rossellini, *Viaggio in Italia*, 1953.

bien, que lo hagan. Pero un crítico que no dice si la secuencia del atún es bella o no, que ni siquiera se informa y dice que proviene de un documental, mientras que yo puse no sé cuantas horas y amor en filmar... No tenía más que informarse... Ven ustedes que los críticos no se informan mucho. Hablan, hablan...». Como mínimo Rossellini no estaba contento.

¿Pero qué es lo esencial allí? Por un lado la belleza de la secuencia en sí misma, pero por otro que la extraña en la isla está evidentemente en situación óptica pura. ¿Quiere decir esto que está allí como un turista? Puede ser que sientan que está dibujándose algo más profundo. Estaría como turista si captara estas imágenes-realidad, estas imágenes-hechos —como diría Bazin— como *clichés*. Sería posible, pero no. Esa pesca del atún que no le pertenece la perturba de un extremo al otro. ¿Por qué? Es algo demasiado fuerte para ella. La perturba. Está en una situación óptica pura. Es por esa situación óptica pura que sale del *cliché*. El *cliché* es el turista que está en situación sensorio-motriz. Eso cambiaría todo. El turista es el pobre imbécil que llega al muelle, ve llegar los atunes y dice: «¡Eh! ¿Puedo tocar, no? (*Deleuze golpea con las manos*) ¡Oh, pobre atún!» (*risas*). No comprendió nada. La mujer aterrada que mira la pesca del atún está en situación puramente óptica y sonora, con un lenguaje, con esa jerga que no comprende, con gestos que no comprende. Y la violencia de esos marinos... Un marino que se ríe intenta hacerle tocar... ella apoya un dedo... está perturbada. El *cliché* era la imagen tomada en una percepción sensorio-motriz, y sienten que allí ambas cosas están unidas, tanto desde el punto de vista de los actores del film como desde el punto de vista de los espectadores. La situación óptica pura ha cortado toda percepción sensorio-motriz. En primer lugar en el personaje del film, y por eso mismo también en el espectador. Es en el momento en que estoy en situación óptica pura que salgo de la imagen-*cliché* para notar, para captar algo intolerable. ¿Por qué? Porque es un exceso, algo demasiado potente en la vida o algo demasiado miserable, demasiado terrible.

Bien, avanzamos un poquito, entonces. Lejos de ser el ojo del viajero o del turista, la situación óptica pura es el ojo de alguien perturbado que ve un intolerable. En ese sentido podemos decir que es el ojo del niño. Sí, es el ojo del niño, pero de un niño raro.

Intervención: O el ojo del inmigrante.

Deleuze: O el ojo del inmigrante, del pobre trabajador inmigrante, de acuerdo. Situación óptico-sonora pura. Notarán que empleo «situación



sonora» precisamente en el sentido no de lenguaje, de sonidos. Los gritos de los marinos durante la pesca. En fin, esa secuencia es admirable.

Y luego, cuando el volcán estalla y ella se escapa aterrada, todo el pueblo se reúne, tienen esa costumbre. Son sensorio-motores. Pero he aquí que por su parte la mujer se echa a correr. Diremos que también ella es sensorio-motriz, tiene una percepción motriz. Corre, de acuerdo, pero eso es secundario, no se trata de eso. Ella corre y corre hasta que llega a un pequeño muro. Está sola y lanza su gran frase, que es algo como: «Estoy acabada, tengo miedo. ¡Dios mío, es demasiado bello, demasiado violento!». El muro la detiene; «estoy acabada, tengo miedo». Situación óptica pura. Solo era sensorio-motriz en apariencia. En el caso de los habitantes de la isla es sensorio-motriz. Pero ellos no están perturbados, viven allí desde hace muchas generaciones. Ella está perturbada. Ya nunca será la misma, como se dice. Bastó con que entre y llegue a ponerse en la situación óptica y sonora pura para ser perturbada para siempre.

Tercer ejemplo, *Europa 51*. Allí es aún más nítido. La protagonista acaba de perder su chico. Siempre el tema tan frecuente del niño muerto... ¿Y qué hace ella? Recorre con su marido y ve. Y es una burguesa la que ve. Cuando somos burgueses no formamos parte de lo que vemos. ¿Qué ve ella? Una fábrica, por ejemplo. Ve a los pobres tipos que trabajan en la fábrica, a los pobres inmigrantes, como decía él. Y ella dice: «Pero no es posible, no es posible, ¿quiénes son estas personas? ¿Quién los encerró ahí?». Y su marido, que es un turista sensorio-motor, le golpea la espalda y dice: «¿No vas a molestar así mucho tiempo, no?». «No, pero tú no comprendes, no comprendes», le dice ella. Y llega al extremo de la situación óptica y su marido la hará internar. ¿Qué es lo que ha visto? Podía ver un *cliché*, de acuerdo, pero vio otra cosa. ¿Cuándo salió del *cliché*? Cuando rompió con la percepción sensorio-motriz y accedió a una percepción óptico-sonora pura. En ese momento algo la atravesó, como un sonido demasiado violento, como un rayo visual demasiado fuerte. Lo que vio es lo intolerable, lo insoportable.

En otros términos, me parece que en las cuatro obras donde muchos críticos vieron la ruptura de Rossellini con el neorrealismo, no había otra cosa que la liberación más pura de lo que hacía a la esencia del neorrealismo. A saber, la exposición de las situaciones ópticas y sonoras en estado puro. Me parece que Rossellini es la gran punta, es decir, está presente en todo el neorrealismo italiano pero recubierto -es por eso que yo necesitaba tantas precauciones—. En efecto, este concepto de situación óptica pura reúne todos mis caracteres precedentes. Si ya no hay sensación sensorio-motriz, ya no tendrán centrado sobre una acción. Tendrán una percepción de acontecimientos que no pertenecen a aquellos a

quienes les suceden, exactamente como en un accidente que ocurre, les decía la vez anterior. Están en un auto, el accidente está allí, lo ven venir: están en situación óptico-sonora pura. Llega esa muerte que no les pertenece y que sin embargo es la vuestra. Si se salvan, de cierta manera ya no serán los mismos. En todo caso, por dos o tres horas pararán con sus estupideces... algo habrá pasado. La situación óptico-sonora pura es lo contrario de la situación de espectador.

Comtesse: Dado que hablas de Rossellini, ¿cómo es posible sostener lo que contabas al principio? Es decir, que hay una diferenciación o incluso una oposición entre una creación de concepto y la búsqueda de la verdad, mientras que justamente a través de su proceso cinematográfico o artístico Rossellini no hacía más que acentuar la inquietud misma por la verdad.

Deleuze: Sí, sí... Retiro lo que dije sobre la verdad que, por otra parte, no formaba parte de mi tema. Allí hablaba en mi nombre, no en el de Rossellini. Para Rossellini tienes toda la razón.

Ven entonces todos mis caracteres precedentes, incluida la idea del complot internacional, de todo lo que nos sobrepasa, del acontecimiento que nos sobrepasa, del *cliché*, de la presencia del *cliché* en nosotros y fuera de nosotros. Y del problema que siempre pueden llamar «el problema de la verdad», pero que pueden llamar de otra manera: a saber, ¿podremos salir del *cliché*, podremos producir imágenes que no sean *clichés*? Respuesta: sí, las imágenes ópticas y sonoras puras.

Y me pregunto ahora qué fue la *nouvelle vague*. Y por qué los mejores de la *nouvelle vague* francesa ciertamente tomaron el movimiento allí donde lo había llevado Rossellini. Aquí voy muy rápido porque hay todavía demasiadas cosas que hacer. Mis dos ejemplos fundamentales, Godard y Rivette, jamás ocultaron su admiración por Rossellini. Y es muy obvio que lo que tomaron de él es un cine que iba a alcanzar, que iba a presentarse como una lucha activa contra los *clichés* y, desde entonces, como una reflexión de un nuevo tipo sobre la imagen. Lucha activa contra los *clichés* dirigida a partir de lo siguiente: ¿cómo extraer de los *clichés* un tipo de imagen completamente diferente? Es decir, siendo el *cliché* siempre sensorio-motor, ¿cómo extraer situaciones ópticas puras y situaciones sonoras puras?

En ese momento el «no sé qué hacer»<sup>22</sup> toma evidentemente un valor simbólico. Quiere decir: «No, se terminó lo sensorio-motor, se terminó la

<sup>22</sup> Deleuze hace alusión a una famosa escena del film de Godard, *Pierrot le fou*, 1965.

percepción sensorio-motriz». Un film como *Made in U.S.A.*<sup>23</sup> es un ejemplo típico. Anna Karina literalmente no hace nada, muestra imágenes sobre un alisado de colores vivos, azules o rojos; imágenes a veces insostenibles que remiten a la idea de un complot internacional.

Se nos pone en una situación óptica y sonora pura, desde donde saldrá la visión de algo intolerable. Rivette será eso de cabo a rabo. Ya no hay situación sensorio-motriz. No tendrán más que situaciones ópticas puras. Y estas situaciones ópticas puras van a coincidir extrañamente —pero esto queda un poco por explicarse— con esos lugares desafectados, esos espacios cualesquiera, esos lugares indeterminados.

De modo que de rebote en rebote tenemos ya dos problemas. Por un lado, ¿por qué la situación sonoro-óptica está llamada a hacernos salir del *cliché*? Por otro, ¿por qué se efectúa en lugares, en espacios cualesquiera, en los espacios inacabados, en los espacios de construcción y de destrucción, en los espacios periféricos, en los espacios con vigas, en los espacios descampados?

Y se agrega otro totalmente distinto: ¿por qué Tati participa tanto, tanto, de este movimiento? Ya no tenemos tiempo, pero me parece muy evidente. Tati es el primer autor de cine en haber hecho una comicidad que no es en absoluto sensorio-motriz. Salvo en su primer film, el de *Ballade du facteur*<sup>24</sup>. Pero justamente, se trata de una balada [*ballade*]<sup>25</sup>. Y vuelvo siempre a mi tema: lo que hay de complicado en el tema del vagabundeo [*balade*] es que ya está al servicio de las situaciones ópticas puras. ¿Cómo comienza, por ejemplo, *Le pont du Nord*<sup>26</sup> de Rivette? El vagabundeo de la chica alrededor de los leones en un lugar periférico. Es una situación óptica pura. Ella tiene todavía una especie de ciclomotor, es todavía un poco motriz. Pero a fuerza de mirar, de estar en situación óptica, destroza su ciclomotor. ¿Qué pasa en ese momento, qué es lo que va tomar la posta? Una sucesión de situaciones ópticas puras en nombre del complot internacional, con una transición hecha únicamente por el doble vagabundeo de la chica y de Bulle Ogier<sup>27</sup>. En *Le Pont du Nord* tienen un ejemplo típico. Habría que comentarla largamente, casi secuencia por secuencia. Tienen un film sonoro-óptico en estado puro.

<sup>23</sup> Jean-Luc Godard, *Made In U.S.A.*, 1966..

<sup>24</sup> Jacques Tati, *Jour de Fête*, 1949.

<sup>25</sup> Deleuze juega nuevamente con la homofonía del término y la convergencia de sentido entre *ballade* (balada) y *balade* (vagabundeo).

<sup>26</sup> Jacques Rivette, *Le Pont du Nord*, 1981.

<sup>27</sup> Actriz de *Le Pont du Nord*.

Digo entonces que, dejando de lado la *Ballade du facteur*, dejando de lado *Jour de fête*, encontrarán en Tati una comicidad que descansa únicamente sobre situaciones ópticas y sonoras en estado puro.

He aquí lo que quería decir para comenzar. Una vez más, observen que, si reagrupó, todo esto es relativamente coherente. Comencé por definir un límite de la imagen-acción a través de cuatro caracteres. Me pareció que estos cuatro caracteres convergían hacia algo que desde entonces desbordaba la imagen-acción, y quizá incluso la imagen-movimiento a secas. Y ahora puedo decir que es la imagen sonoro-óptica en estado puro en tanto nos hace ver algo demasiado violento o terrible, etc. y en tanto se efectúa en un lugar cualquiera, en un espacio cualquiera. De modo que todos los temas que hemos buscado analizar este año comienzan a estrecharse.

Ahora nos encontramos en un estado en el que no podemos más, sólo se trata de pasar al concepto. Finalmente, lo que acabo de hacer es únicamente darme razones para decirme que después de todo, «situación sonoro-óptica» no es solo algo que existe en el cine, sino también algo que es objeto de un concepto. Todavía no sabemos en qué consiste ese concepto. Lo que nos queda por hacer, entonces, es el desarrollo. Procederé también por caracteres.

Para terminar por hoy, hablaré del primer carácter. No es complicado, hay que tomarlo al pie de la letra: no hay más percepciones sensorio-motrices. Por supuesto que en última instancia seguirán estando en los filmes. ¿Qué quiere decir «no hay más percepción sensorio-motriz»? Que la percepción visual-auditiva ya no se prolonga naturalmente en movimiento.

En el estado normal, en nuestra vida, eso no se detiene. Nuestras percepciones se prolongan naturalmente en movimiento. Tal como lo comentamos, el primer capítulo de *Materia y memoria* explicaba cómo por intermedio del cerebro la percepción era sensorio-motriz. Es decir, las percepciones que recibimos se prolongan en movimiento. Supongamos entonces que después de una enfermedad grave hubiera un corte: nuestras percepciones ya no se prolongan en movimiento. ¿Ocurre esa enfermedad grave? Sí, sí, ocurre. Son casos que se llamarán «afasia» o «apraxia», y Bergson habla mucho de ellos y los analiza. No nos puede ir peor: la percepción será puramente óptico-sonora, ya no se prolongará en movimiento.

Supongamos las cosas con menos gravedad: se prolonga en movimiento, pero en movimiento que no se corresponde con la percepción. Una especie de torpeza, como si el prolongamiento vacilara, no se hiciera. La percepción óptico-sonora ya solo se prolonga en movimientos inadaptados, afectados por una extraña torpeza, por una deformación: el gesto se ladea todo el tiempo,

el tipo se tropieza, se golpea... no funciona. Todo ocurre como si el prolongamiento natural de la percepción en movimiento estuviera comprometido.

¿Qué es esto? Los gestos falsos. Comienzan a proliferar los gestos falsos, comienzan a proliferar los detalles que parecen falsos. Lo que cuenta en el realismo es el detalle que parece verdadero. Lo que cuenta en el neorrealismo es el detalle que parece falso. ¿Qué quiere decir eso? Después de todo, no soy yo quien lo ha dicho. Robbe-Grillet no ha dejado de insistir sobre el culto del detalle que parece falso como prueba de la verdadera realidad, por oposición a la pseudo-realidad del realismo.

Ahora bien, si es verdad que Dos Passos tuvo una influencia determinante sobre el cine italiano, lo que se llamó la *nouveau roman* tuvo una influencia determinante sobre la *nouvelle vague*. No hablo especialmente de Robbe-Grillet, aunque hizo una intrusión importante en el cine y no por casualidad, sino del hecho de que entre la *nouveau roman* y el cine se han tejido alianzas muy diversas.

¿Y sobre qué? Si permanezco en este primer carácter diré, para terminar con esto, que se vuelve relativamente importante que de cierta manera el actor actúe falsamente. Tomo un texto muy claro de Robbe-Grillet: *En este realismo nuevo...* Habla de su novela, que en ese momento se llamaba la «escuela de la mirada». En efecto, las primeras novelas de Robbe-Grillet son situaciones óptico-sonoras en estado puro. Hacía en literatura lo que acabamos de ver que los otros hacían en cine. Y si renunciaba, si se oponía desde el principio a la expresión «escuela de la mirada», que sin embargo parecía convenir tanto a la *nouveau roman*, era por una razón muy precisa: «ante todo no crean —decía— que se trata del punto de vista del espectador». La imagen sonoro-óptica pura es todo lo que quieran excepto el ojo de un espectador. Tampoco es el ojo de un actor. ¿Cuál era la nueva raza de hombres, qué eran estos extraños hombres del vagabundeo, estos hombres que no pertenecían al acontecimiento que les sucedía? ¿Qué es todo esto que hacían a la vez la *nouveau roman* y la *nouvelle vague*? Y entonces Robbe-Grillet decía: *En este realismo nuevo ya no es cuestión de verismo. El pequeño detalle que parece verdadero ya no retiene la atención del novelista, en el espectáculo del mundo ni en la literatura; lo que lo impresiona —y lo que encontramos después de los avatares en lo que escribe— sería más bien, por el contrario, el pequeño detalle que parece falso. Así, ya en el diario de Kafka, cuando este anota las cosas vistas durante el día a lo largo de algún paseo —tema del paseo, del vagabundeo— apenas retiene fragmentos no sólo sin importancia —podríamos llamarles del neorrealismo—, sino que además se le aparecen recortados de su significación, por tanto de su verosimilitud. Desde la piedra abandonada, sin que sepamos por qué, en el medio de una calle, hasta el gesto extraño de un transeúnte, gesto inacabado, torpe, que no parece responder*

a ninguna función o intención precisa. Objetos parciales o despegados de su uso, instantes inmovilizados, palabras separadas de su contexto, o bien conversaciones entremezcladas, todo lo que suena un poco falso, todo lo que carece de naturalidad, es precisamente aquello que brinda al oído del novelista el sonido más justo<sup>28</sup>.

Observen allí entonces la diferencia con el realismo americano. Y gracias a la *nouvelle vague* y al neorrealismo italiano, hemos terminado por acostumbrarnos a un tipo totalmente nuevo de escenas en el cine. La extraordinaria torpeza de las personas en una pelea. Salimos de las peleas de Hollywood que no duran mucho, en la que los golpes son fantásticos... son, como se dice, verdaderos acróbatas. Aquí vemos tipos que comenzaron a agarrarse lentamente, torpemente, no llegando nunca a darse un golpe... Es decir, una verdadera pelea, como se ve en la calle (*risas*). Las personas no se pelean como en Hollywood. Si yo intento pegarle a él, inmediatamente voy a errar mi puñetazo, voy a golpearle el ojo, él me va a agarrar así... ya no vamos a saber dónde estamos (*risas*).

Y bien, es esta especie de arte de actuar falsamente, del detalle que parece falso, lo que encontrarán ya en muy alto grado en Truffaut, en Godard.... Y en Tati. La página de Robbe-Grillet es apropiada para Tati sin cambiar una palabra. Hay un americano que lo hace formidablemente para el sonido. Es Cassavetes. Los diálogos de Cassavetes pertenecen al gran detalle que suena falso. Es como en nuestras conversaciones. Escuchen hablar a dos personas. Si se ponen en situación sonora de escucharlos, suena abominablemente falso. Una conversación de café, los tipos están medio borrachos: «Voy a decirte una cosita...». A cada instante la cosa suena falsa. Uno de los que han atribuido una enorme importancia a esto, a la potencia de lo falso, es Eustache. *La mamá y la puta*<sup>29</sup> es una reflexión muy profunda desde el punto de vista cinematográfico sobre qué es la potencia de lo falso y sobre el tema de cómo sacar del seno mismo del cliché algo que será de lo puro sonoro-óptico.

Digo entonces que este es solo mi primer carácter para definir el concepto de situación sonoro-óptica pura: todo ocurre como si el prolongamiento natural de la percepción en movimiento hubiera sido cortado. Muy lindo todo esto, pero es todavía negativo. Para la próxima vez, entonces, estoy en esto: si el prolongamiento de la percepción en movimiento ha sido cortado, ¿qué ocurre para la percepción? Ya no puede ser la misma percepción que cuando su prolongamiento en movimiento se producía. ¿Qué va a pasar?

<sup>28</sup> Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Minuit, Paris, 1963, pág. 140. (Trad. Cast.: *Por una nueva novela*, Cactus, en preparación).

<sup>29</sup> Jean Eustache, *La Maman et la Putain*, 1973.

## XXVI. La imagen óptico-sonora en Robbe-Grillet.

18 de Mayo de 1982  
Primera parte

Llegaré al final. Habría que ir muy rápido porque quisiera que hagamos una última sesión de recapitulación. Y sobre todo de recapitulación de todas las ocasiones perdidas, en la que ustedes hablarían diciendo que tales y cuales cosas que no vimos deberíamos haberlas visto...

Continúo. Ven a *grosso modo* dónde estamos: ya salimos de la imagen-acción. Me hubiera gustado que eso ocurra sin que nos demos cuenta. Salimos de la imagen-acción puesto que lo que hemos hecho luego de varias sesiones es extraer esa noción de imágenes óptico-sonoras puras. Ahora bien, un cine que se funda o que produce imágenes óptico-sonoras puras es lo que nos permitió agrupar todo un conjunto que implica al neorrealismo italiano y al nuevo cine francés con sus dos ramas, con lo que se convino en designar como sus dos ramas, a saber: por un lado la *nouvelle vague*, lo que en ese momento se llamó —creo no equivocarme— la «orilla derecha» [*rive droite*]; y luego la otra tendencia, que era aproximadamente simultánea, la tendencia Resnais, lo que creo que se llamaba la «orilla izquierda» [*rive gauche*]. Puesto que la *nouvelle vague* sale de los *Cahiers*, era «orilla derecha». Tendremos que ver por qué no son lo mismo, pero por el momento busco el denominador común. Entonces, el cine «orilla derecha», el cine «orilla izquierda» y después

lo que vimos sobre un nuevo cine americano. Todo eso nos da un conjunto en el cual salíamos de las imágenes sensorio-motrices, pertenecieran a la forma clásica SAS o a la forma clásica ASA, para alcanzar algo que comenzaba a dibujarse para nosotros, pero que seguía siendo muy insólito en su estatuto: imágenes ópticas puras, imágenes sonoras puras.

Y es quizá a este nivel que se realizaba lo que desde hacía mucho tiempo se buscaba. Digo que, de cierta manera, esa producción de este tipo de imágenes realizaba un sueño que era común y que existía desde un largo tiempo en el cine. Y era el mismo sueño que se planteaba también para muchos en la pintura o en la literatura. ¿Cómo superar de cierto modo la dualidad entre un cine abstracto y un cine narrativo-ilustrativo?

Pienso que especialmente en lo que muy a *grosso modo* podemos llamar «la escuela francesa de preguerra» esa era una preocupación muy activa. ¿Cómo superar esa dualidad? Eran muy sensibles a la existencia de un cine abstracto, puramente óptico. Por otra parte existían y se montaban las formas de narración tanto del tipo SAS como ASA. Lo que ellos buscaban era otra cosa, incluso al nivel de Grémillon, de L'Herbier: ¿cómo superar esa dualidad entre lo abstracto y lo figurativo-ilustrativo-narrativo? Y si se toman por ejemplo los textos de Artaud sobre el cine, ven constantemente como proposición de base —y en mi opinión él no inventó este tema— la cuestión de cómo salir de esa dualidad. Y Artaud nos dice todo el tiempo que el cine abstracto es puramente óptico, sí, pero no determina afectos, no alcanza verdaderos afectos. Y que el cine narrativo-ilustrativo no tiene ningún interés. Encontraremos textos de Artaud muy curiosos. Llega a preguntarse cómo alcanzar situaciones ópticas que estremezcan el alma. ¡Curiosa formulación! Cuando al releerlo encontré la expresión «situaciones ópticas», estuve muy contento. Ahora bien, Artaud participó en un film<sup>1</sup> y rompió justamente con la directora diciendo que lo habían traicionado. ¿Qué es lo que quería? No se trata de decir que presentía lo que iba a pasar después, que presentía el neorrealismo o la *nouvelle vague*. Evidentemente no. ¿Pero qué quería decir por su propia cuenta? ¿Y cómo es que por medios absolutamente diferentes se nos ha devuelto a estas imágenes óptico-sonoras que estremecen o se supone que estremecen, como él dice, el alma?

Vimos entonces por qué estas imágenes ópticas sobrepasaban la imagen-acción. La sobrepasaban porque rompen con el encadenamiento de las percepciones y de las acciones. ¿A qué nivel? Al doble nivel del espectador

<sup>1</sup> El film es *La coquille et le Clergyman*, cuyo guión es de Artaud y que fue dirigido por Germaine Dulac en 1928.



que ve la imagen, evidentemente, pero ante todo al nivel del personaje que vemos sobre la pantalla -puesto que no es cine abstracto—. El personaje que vemos sobre la pantalla ya no está en situación sensorio-motriz. O maten: seguramente lo está todavía un poquito. Pero con todo lo que hemos visto, todo el tema del vagabundeo, de este personaje que se pasea, que se encuentra en situaciones, en acontecimientos que no le pertenecen, vimos que era un nuevo tipo de personaje —exactamente como hubo en la novela un nuevo tipo de personaje— y que la única manera de definirlo era decir que está en un tipo de situación muy particular, en una situación óptica y sonora pura. Yo decía que la comicidad de Tati es una comicidad de la imagen óptico-sonora. ¿Qué hace Tati? Absolutamente nada, salvo un camino. ¿Qué es lo divertido? El juego de las imágenes ópticas y sonoras por sí mismas. El personaje deambula, se pasea entre situaciones óptico-sonoras puras.

Salimos totalmente de lo sensorio-motor. Y es porque este cine salió del proceso sensorio-motor que puedo decir que salimos entonces de la imagen-acción.

Yo quisiera hacer presentir cómo es que además, y más profundamente, salimos al mismo tiempo también de la imagen-movimiento. Y que estamos abordando lo que teníamos reservado desde el principio, puesto que desde el inicio del año nos hemos ocupado de la imagen-movimiento pero diciendo todo el tiempo: «¡Atención! Es sólo un tipo de imagen». Y hemos hecho nuestras ramificaciones de imágenes-movimiento en todas las direcciones: imagen-percepción, imagen-acción, imagen-afección. Y cada tipo de imagen se ramificaba, así que tenemos todo tipo de categorías, tenemos veinte, treinta... todas las que quieran... todas las que nos hacían falta. Pero la imagen-movimiento, que así se ramificaba, era sólo un tipo de imagen.

Sin embargo, las imágenes óptico-sonoras parecen seguir siendo imágenes-movimiento. Sí y no. No por casualidad el plano fijo o el plano secuencia toma una importancia fundamental en este tipo de cine en vinculación con las imágenes óptico-sonoras. Eso no impide que en muchos casos no haya plano fijo, no haya plano secuencia, y que haya verdadero movimiento, tanto de la cámara como captado por la cámara. Sí, hay movimiento, pero lo importante ocurre cuando el movimiento es reducido al juego de las imágenes ópticas y sonoras. Aunque la imagen esté afectada de movimiento, ya no es el mismo movimiento que en el esquema sensorio-motor. Puede ser entonces que estas imágenes ópticas y sonoras, aún en movimiento, entren fundamentalmente en relación con otro tipo de imagen que, ella sí, ya no es la imagen-movimiento.

Esto ocurre al mismo tiempo en el cine y en otras partes. Yo insistía, por ejemplo, sobre el encuentro entre el nuevo cine y la *nouveau roman* en Fran-

cia. Tomo cuatro proposiciones de base que Robbe-Grillet presenta como los elementos fundamentales de la *nueva novela*. Las encuentran dispersas en su recopilación teórica *Por una nueva novela*. Su traducción en términos de cine se hace inmediatamente: ¿cómo sucedió lo mismo en el cine?

Primera proposición: carácter privilegiado de lo óptico, privilegio del ojo. De allí el nombre dado desde el principio a la *nouveau roman*-, «escuela de la mirada». De hecho habría que decir que es un privilegio del ojo-oreja, no hay menos de sonoro que de óptico. ¿Por qué Robbe-Grillet sostiene este privilegio? Al menos del ojo, puesto que en las páginas en las que pienso sólo habla de lo óptico. ¿Por qué este privilegio del ojo y, en última instancia, de la oreja? Porque finalmente, dice, hay que arreglárselas con lo que uno tiene -son observaciones prácticas- y si lo piensan bien, el ojo es el órgano menos corrompido. ¿Qué quiere decir por «corrompido»?

Dice una cosa finalmente muy simple. ¿Qué es lo que nos impide ver? En este primer punto hace falta que esto sea lo más concreto posible. ¿Cómo ocurre que no vemos nada? Como busco denominadores comunes, he aquí que Godard nos dice eso todo el tiempo. Estamos en una situación en la que no vemos nada, no vemos las imágenes. No van a decirnos que lo que vemos son imágenes, no es eso. Ustedes están frente a las imágenes, pero no ven. ¿Y por qué no vemos una imagen, lo que hay en una imagen? Bueno, por todo tipo de razones. No es difícil, resumiría todo diciendo que es porque vivimos en un mundo de imágenes sensorio-motrices, y extraer imágenes ópticas y sonoras puras ya supone toda una producción que proviene del arte. Las imágenes que hacen nuestro mundo son imágenes sensorio-motrices. De cierta manera, entonces, forzosamente no vemos nada. Extraer imágenes que hagan ver es todo un trabajo. Nuestras imágenes no hacen ver. Las imágenes corrientes no hacen ver, son verdaderamente corrientes, en el sentido exacto de la palabra.

¿Por qué las imágenes corrientes sensorio-motrices no permiten ver nada? Y aquí Robbe-Grillet se hace más preciso: porque finalmente, desde el momento en que miramos algo somos asaltados por los recuerdos, las asociaciones de ideas, las metáforas, las significaciones. Todo eso es lo mismo, es como un grupo de sombras que nos impiden ver. Ya tenemos en la cabeza: «¿qué significa, a qué se parece, qué nos recuerda?». En efecto, es nuestra triste condición. Ustedes saben, es una condición muy triste la de esas personas que no pueden ver algo sin que les recuerde otra cosa. Y todos somos esas personas, si no prestamos atención. Toda esa literatura y toda esa cultura de la memoria, de la asociación de ideas, toda esa puerilidad... todas esas metáforas que nos asaltan, en las que vivimos... Eso nos destruye absolutamente.

Y Robbe-Grillet lanza entonces su gran ataque contra las significaciones, las metáforas, etc. Y piensa que a pesar de todo, habida cuenta de todo, el ojo es relativamente el órgano más apto para sacudir el aparato de las metáforas, de las significaciones, de las asociaciones de ideas; para ver sólo lo que él ve, es decir, líneas y colores, pero sobre todo líneas. Es por eso que va a privilegiar lo óptico. He aquí la primera observación de Robbe-Grillet.

Segunda observación. Si suponemos un ojo que se extrajo de las situaciones sensorio-motrices y de su cortejo significante, asociativo, memorial, ¿qué es lo que ve? Ve imágenes, pero «imágenes» no son objetos, son descripciones de objetos. Y él lanza esa noción de «descripción de objetos» a la que se aferra mucho. Según él, la nueva novela, pero también el nuevo cine, no nos hará ver objetos o personas, sino descripciones. Lo óptico es la descripción de las personas y de los objetos. Aún más, no se descarta que en ciertas formas -y no es seguro, pero puede ser que el arte comience allí— la descripción reemplace al objeto. No solamente valdría por el objeto, sino que sería el verdadero objeto. Reemplazaría al objeto, destruiría el objeto, borraría el objeto. Y Robbe-Grillet nos dice que si tomamos una descripción de Balzac, vemos que apunta a un objeto o a una situación. Es la novela clásica. Pero en la nueva novela no es así. La descripción ha reemplazado al objeto, ha borrado el objeto.

*Por una nueva novela, página 81: La descripción óptica es en efecto aquella que opera más fácilmente la fijación de las distancias. La mirada, si quiere seguir siendo simple mirada —es decir, sin metáfora ni asociación de ideas— deja las cosas en sus respectivos lugares. Pero conlleva también sus riesgos: posándose de improviso sobre un detalle, lo aísla, lo extrae, quisiera traerlo hacia delante, constata su fracaso, se obstina, ya no consigue ni llevárselo totalmente ni volver a ponerlo en su lugar (...) Sin embargo, estos riesgos son los menores (...) Tenemos que operar con los medios que tenemos a mano<sup>2</sup>. ¿Y cuáles serán «los medios a mano» de la descripción óptica pura? Página 159: En la vieja novela... la descripción servía para situar las grandes líneas de un decorado, luego para iluminar algunos elementos particularmente reveladores (...) Pretendía reproducir una realidad preexistente. Ahora, por el contrario, afirma su función creadora. En la vieja novela hacía ver las cosas. Y he aquí que ahora parece destruirlas, como si su empeñamiento en discursar sólo apuntara a enredar las líneas, a volverlas incomprensibles, a hacerlas desaparecer totalmente. En efecto, no es extraño encontrar en las novelas modernas una descripción que no parte de nada. No da primero una visión de conjunto, parece nacer de un menudo fragmento*

<sup>2</sup> Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, op. cit., pp. 65-66.

*sin importancia a partir del cual inventa líneas, planos, una arquitectura. Y tanto más se tiene la impresión de que las inventa por cuanto de repente se contradice, se repite, se retoma, se bifurca. Sin embargo, se comienza a entrever algo. Y se cree que ese algo va a precisarse. Pero las líneas del dibujo se acumulan, se sobrecargan, se niegan, se desplazan, de modo que la imagen es puesta en duda a medida que se construye. Hay un film de Godard, *Los carabineros*<sup>3</sup> que es el mismísimo ejemplo de este procedimiento. La técnica es muy precisa, no hay otra descripción de esa técnica: (...) la imagen es puesta en duda a medida que se construye. Algunos párrafos más adelante y cuando la descripción llega a su fin nos darnos cuenta de que no ha dejado nada en pie detrás de ella; se llevó a cabo en un doble movimiento de creación y de borrado<sup>4</sup>.*

Este es entonces el segundo principio de Robbe-Grillet: intentar extraer la descripción óptica. Primer principio: privilegio del ojo. Segundo principio: no el objeto óptico, sino la descripción óptica.

Tercer principio. ¿Por qué insistir tanto sobre la descripción óptica que acaba por borrar el objeto, por reemplazar el objeto, por sustituirlo? Y es por esto que a Robbe-Grillet no le gustaba para nada la expresión «escuela de la mirada»: porque él sostiene fuertemente que las imágenes ópticas puras no son en absoluto imágenes objetivas u objetivistas. Aún más, como dirá -exagerando quizá el otro aspecto— la nueva novela es la novela de la subjetividad total. De allí la importancia de no ligar la imagen óptica pura o la imagen sonora pura a la objetividad de objeto, a la objetividad de algo. Si la imagen óptica pura es pura descripción que borra el objeto, es evidente que remite a una subjetividad total. Esta idea de la nueva novela como novela de la subjetividad es la tercera gran noción de Robbe-Grillet en sus escritos teóricos.

Es muy simple de comprender. Tomo mi nuevo ejemplo en un caso que ya estudiamos en el cine americano, *Taxi Driver*<sup>5</sup> de Scorsese. ¿Por qué el personaje está, en su vagabundeo, en situación óptica pura? Vagabundea porque es chofer de taxi. Por supuesto que está en situación sensorio-motriz por relación a su auto: él lo conduce. Pero su atención como flotante aporta una contribución a la psicopatología, a la patología del chofer de taxi. ¿Por qué delira, por qué fantasea? Si se obtiene la respuesta se comprenderá por qué son fundamentalmente racistas, por qué se incubaba allí una especie de enorme delirio racista. Finalmente Scorsese lo mostró muy bien, pero en

<sup>3</sup> Jean-Luc Godard, *Les carabiniers*, 1963.

<sup>4</sup> Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, op. cit., pp. 126-127.

<sup>5</sup> Martin Scorsese, *Taxi driver*, 1976.

nuestros propios choferes de taxi esto sucede también muy fuertemente. Es que en efecto están en una situación bastante delirante, ¿no? Quiero decir, desde el punto de vista de la enfermedad profesional, ustedes comprenden. El chofer de taxi está arrinconado en su pequeña lata, en la que está en situación sensorio-motriz. Excitación-reacción: viene un auto, hay que esquivarlo, hay que pasarlo... Todo eso es puro sensorio-motor. Pero se ve bien que esto puede ser mixto. Es un muy buen ejemplo para nuestros matices, para los matices que deseamos aportar todo el tiempo. De seguro tiene una región de sí mismo comprometida en el proceso sensorio-motor, pero hay toda otra parte de sí mismo -y se mezcla extrañamente- a través de la cual está en situación óptica pura: su atención cansina en lo que pasa sobre la vereda. Es eso lo que Scorsese mostró admirablemente. Es por eso que es un film moderno. Su atención flotante por lo que pasa sobre la vereda ya no está en absoluto captada en situación sensorio-motriz: veo y actúo en función de lo que veo; sino en situación óptica pura: pasa por las calles y ve sobre la vereda un grupo de putas, al costado tres tipos que se pelean, al costado un niño que escarba en un tacho de basura, etc.

Salvando las distancias, está exactamente en la misma situación que la burguesa de Rossellini en *Europa 51*<sup>6</sup>. Ella también está, por otras razones, en situación óptica pura. Pero son igualmente razones de clase. Si ustedes quieren, la verdadera sociología no está en lo que este cine representa, contrariamente a lo que creían los primeros comentadores del neorrealismo. Está aún más profundo, en el propio cine. La situación de clase de la burguesa de *Europa 51*, en la fábrica, es una situación puramente óptica. Ustedes me dirán que todo el mundo está en situación puramente óptica por relación a una fábrica, a menos que sea obrero. En absoluto: pasamos diez veces frente a Renault estando en situación sensorio-motriz. Nos decimos: «¡Ah!, es una fábrica». ¿Qué sería una situación óptica? ¿Qué es lo que hace la burguesa de Rossellini? Tiene un poder, no hizo un esfuerzo especial, no es un esfuerzo especial. Se encuentra allí y de golpe dice: «¿Pero qué es eso? ¿Qué es lo intolerable que veo allí? ¿Qué diferencia hay entre esto y una prisión?». Esa es la situación óptica. Es por eso que volvemos a encontrar un tema que no dejaremos de reencontrar: la situación óptica no es en absoluto una situación de indiferencia, es una situación que atraviesa de lado a lado y estremece el alma.

Y entonces el tipo de *Taxi driver* hace su ronda y yo diría, si ustedes quieren, que está en situación sensorio-motriz por relación a la calzada, pero está en

<sup>6</sup> Roberto Rossellini, *Europa 51*, 1952.

situación óptica pura por relación a las calles y a todo lo que pasa en las calles. De ser necesario, verá incluso a través de su retrovisor: es un desfile óptico y sonoro puro. Al mismo tiempo eso dará vueltas en su cabeza. Ven que las junturas, las articulaciones sensorio-motrices están entonces cortadas. Lo que está fundamentalmente cortado en una situación óptica es la articulación percepción-movimiento, percepción-acción. Lo vimos la última vez. De allí los gestos mal adaptados, de allí el detalle que parece falso, la acción torpe, la acción rígida o la acción que sobreviene en el momento no conveniente, etc. Entonces, por relación a la calzada está en situación sensorio-motriz ordinaria; por relación a la vereda, está en situación óptica pura.

Y esta situación óptica pura en la cual los lazos percepción-acción, en la cual los lazos percepción-movimiento parecen cortados, interrumpidos —ya veremos lo que esto quiere decir— permite una especie de eclosión de delirio. A saber, delirio racista: «¡Oh, ya no estamos en casa! ¡Miren! Están por todos lados». O: «Todas las mujeres son putas». Son delirios muy corrientes en el cerebro de un chofer de taxi, pero que no pueden comprenderse, me parece, independientemente de esto: las situaciones ópticas puras... ¿cómo decirlo...? convocan concreciones sea fantasmáticas, sea delirantes, sea soñadoras; todo un mundo que podríamos calificar muy en general —pero veremos dónde nos conduce— como «lo imaginario». Situaciones de fantasmas, de delirios. De allí el delirio final del chofer de taxi, su pasaje al acto, el momento en que va a reorientarse hacia lo sensorio-motor bajo la forma de la catástrofe, de la matanza, aun dudando, siempre con su costado de torpeza: «¿Me mato? No, voy a matar a alguien».

He aquí entonces el tercer carácter: las imágenes ópticas puras son imágenes investidas por una subjetividad total.

Y finalmente, último carácter de Robbe-Grillet. Es cuando, para marcar la diferencia de las generaciones, pero con muchos matices, decía que sí había una diferencia generacional entre Sartre y ellos. Finalmente le rendía homenaje... A pesar de todo no formaba parte de esos miserables que explicaban que Sartre estaba acabado y superado. Dice que evidentemente *La náusea*<sup>7</sup> fue muy importante para ellos, que toda la obra de Sartre fue esencial, pero ¿qué distingue a la nueva novela de una novela como *La náusea*, por ejemplo? No decía que era mejor, pero ellos habían sido llevados a extraer situaciones ópticas puras, mientras que en Sartre hay una presencia del mundo pero que no es en principio una presencia óptica.

<sup>7</sup> Novela escrita por Jean Paul Sartre, en 1938.

Además Sartre no suprimió todas las significaciones. Incluso si las tradujo al absurdo o a la náusea, eso es todavía un modo de significación. «Nosotros decimos que el mundo ni siquiera es absurdo -dice Robbe-Grillet— porque eso quizás fue verdad, pero se terminó». Para nosotros no es absurdo. Eso me hace pensar en Altman diciendo que el mundo no es absurdo puesto que los personajes son tan absurdos como el mundo. Finalmente el problema no es en absoluto el del absurdo.

También se distanciaba de Sartre diciendo que ellos ya no creían en el compromiso, en una literatura del compromiso. Ven por qué esto conforma el cuarto principio de las situaciones ópticas puras. ¿Por qué ya no cree en el compromiso? Por mil razones. «La literatura del compromiso no es nuestro problema. Se le llamará el arte por el arte', pero no tiene importancia», dice Robbe-Grillet. «Nosotros terminamos por creer que lo importante es que el arte haga sus mutaciones propias. Ya no creemos en el realismo socialista». Pero dice todo esto sin exceso de facilismo, sin burlarse demasiado, eso es lo que está bien. «Ya no creemos en el compromiso, pensamos más bien que el arte debe hacer sus propias mutaciones».

En esta perspectiva, la tarea propia de este arte —no digo de todo arte— era producir imágenes ópticas y sonoras. Se trataba de una tentativa precisa. ¿No es eso un compromiso? No, no lo es. Y sin embargo no es en absoluto indiferente y supone que ni siquiera sabemos lo que es una imagen tal. Vivimos en un mundo de *clichés*. Evidentemente un publicista desvergonzado va a decir: «¡Pero eso es lo que hago yo! Ese es mi trabajo, producir imágenes sonoras». ¡Para nada! Produce lo contrario, produce *clichés*, es decir excitaciones visuales que van a activar un comportamiento adecuado en el que percibe, en el espectador. A saber, produce un *cliché* de paquete de fideos que está llamado a activar en el tipo «vamos a comprar ese paquete de fideos». Y después, desvergonzado, el publicista dice: «Soy yo el poeta del mundo moderno». ¡Poeta las pelotas! Es evidentemente lo contrario de toda poesía, no hace falta decirlo. Pero lo difícil es decir por qué es lo contrario de toda poesía. Evidentemente es lo contrario porque la poesía —al menos al nivel en que la definimos, no digo que vale para toda poesía— es borrar los *clichés*, suprimir los *clichés*, romper las asociaciones sensorio-motrices, hacer surgir desde los *clichés*, más allá de los *clichés*, imágenes ópticas y sonoras puras que en lugar de activar comportamientos previsibles en los individuos van a estremecerlos en el fondo de su alma. De allí, una vez más, el tema de Godard: evidentemente es verdad que vivimos en un mundo de *clichés* y al mismo tiempo que ni siquiera

Más allá de la imagen-movimiento.

sabemos lo que es una imagen porque no sabemos ver una imagen y ver lo que hay en una imagen.

De allí el tema de que no hace falta un arte del compromiso. Hace falta un arte que tenga su propia acción en sí mismo, es decir, que produciendo imágenes literalmente inauditas para el caso de las imágenes sonoras y de las imágenes visuales, nos haga captar lo que es intolerable y suscite en nosotros, para hablar como Rossellini, el amor y la piedad. Ustedes me dirán que todo eso es pasivo. Pero no lo es. Va de suyo que un arte semejante, una producción consistente en producir imágenes que nos hacen ver lo intolerable y que suscitan en lo más profundo de nosotros el amor y la piedad, puede muy bien participar en una máquina revolucionaria, en la construcción de un movimiento revolucionario. Pero en cualquier caso, no es una literatura o un cine comprometido, es un cine de la pura imagen óptico-sonora.

He aquí entonces los cuatro caracteres de Robbe-Grillet. Digo que se aplican a la *nouveau roman*, pero también al conjunto neorrealismo, nuevo cine francés y nuevo cine americano.



## XXVII.

# Memorias y trastornos del reconocimiento en Bergson. La imagen óptico-sonora y el tiempo.

*18 de Mayo de 1982  
Segunda parte*

Quisiera precisar la cuestión frente a la que nos encontramos porque se volverá más complicada. Lo que considero ahora como ya hecho es la respuesta a por qué estas imágenes ópticas y sonoras son distintas a las imágenes-acción. Pero lo que todavía me preocupa es su estatuto, es decir, ¿qué van a provocar, que harán nacer en nosotros? ¿Hay otros tipos de imágenes además de la imagen-movimiento? ¿Y qué serían las imágenes de otro tipo, que ya no serían imágenes-movimiento? Todavía estamos lejos de un estatuto real de la imagen óptica y sonora. Damos esto por terminado, entonces, y digo que hay que volver a partir de nuevas bases. Hemos terminado completamente con la imagen-acción. Nuestra conclusión, de aquí al final, podría intitularse: «Más allá de la imagen-movimiento». Una vez más, mi pregunta es: las imágenes ópticas y sonoras, ¿hacen nacer en nosotros y hacia fuera imágenes de otro tipo, imágenes que ya no son imágenes-movimiento?

Les propongo volver a Bergson. Ustedes recuerdan el punto al que habíamos llegado muy rápidamente al principio de nuestras sesiones respecto de Bergson. Decíamos que hay una tesis muy célebre que consiste en decir que las posiciones en el espacio son cortes instantáneos del movimiento, y que el verdadero movimiento es distinto a una suma de posiciones en el

espacio. Pero habíamos visto que esta tesis se sobrepasaba hacia otra mucho más profunda, en la que ya no nos decía que las posiciones en el espacio son cortes instantáneos del movimiento, sino, mucho más profundamente, que el movimiento en el espacio es un corte temporal del devenir o de la duración. Eso quería decir, literalmente, que la imagen-movimiento sólo sería un corte temporal o una perspectiva temporal sobre una imagen más profunda, más voluminosa. Y esta idea de un corte temporal, de una perspectiva temporal y ya no espacial, nos parecía muy diferente de lo que habitualmente se hace decir a Bergson... Y de cierta manera muy interesante. Un corte temporal de una imagen más voluminosa. Y Bergson le daba un nombre a esta imagen. La llamaba imagen-memoria o imagen-recuerdo. La imagen-movimiento no era entonces más que el corte temporal de una imagen más profunda, imagen-memoria o imagen-recuerdo.

¿Qué era esta memoria? Lo que me sorprende mucho es que casi cada vez que Bergson intenta definir la memoria, la define no de una, sino de dos maneras. Tomo un texto de *Materia y memoria*. Les pido que tengan un poco de confianza. Puede ser que tengan la impresión de que vuelvo a comenzar con cosas completamente distintas. De hecho vamos a reencontrar rápidamente nuestro problema muy claro, pero necesito completamente esta apariencia de desvío. He aquí un texto del primer capítulo de *Materia y memoria*: *La memoria bajo esas dos formas...* -aprendemos entonces que tiene dos formas- *en tanto recubre un fondo de percepciones inmediatas con una capa de recuerdos...* Primera forma, recubre una percepción con una capa de recuerdos. Yo diría que esa es la memoria en tanto actualiza recuerdos, una capa de recuerdos en una percepción presente. He aquí el primer aspecto de la memoria. Continúo: *...y también en tanto contrae una multiplicidad de momentos...*<sup>8</sup> ¿Esa es otra memoria? ¿Hay dos memorias o hay dos aspectos de la misma? Es muy curioso.

A primera vista la primera no genera tanta dificultad para nosotros. Cuando se nos dice que la memoria es lo que recubre una percepción con una capa de recuerdos, nos decimos: «Bueno, es extraño... ¿Por qué se expresa así?». Sin duda es extraño, emplea una expresión muy poética. Pero nos orientamos. Es, una vez más, la memoria en tanto actualiza recuerdos en una percepción. Veo a alguien y me digo: «Ah, sí, lo volví a encontrar, es el que vi ayer en tal lugar». Tengo entonces una pequeña capa de recuerdos que se actualiza en una percepción. Esa es la primera memoria. Llamémosla, conservando

<sup>8</sup> Henri Bergson, *Materia y memoria*, op. cit., pp. 48 y 49.

la palabra de Bergson, la memoria-capas. Ya veremos si hay posibilidad de sustituirlo por otras palabras.

Después nos dice que hay otra memoria, aquella que contrae dos momentos, uno en otro. Tomemos el caso más simple: el momento precedente y el momento actual. En ese caso habría memoria en todas partes, pues lo que llamo «mi presente» es una contracción de momentos. Esa contracción es más o menos apretada. En efecto, mi presente varía, tiene una duración variable. A veces tengo presentes relativamente extendidos, a veces tengo presentes muy apretados; todo depende de lo que pase. Pero lo que llamo «mi presente» es cada vez una contracción de instantes: contraigo varios instantes sucesivos. Si también llamamos memoria a este segundo aspecto, hay entonces una memoria-contracción que no es en absoluto lo mismo que la memoria-capas. La primera actualiza una capa de recuerdos en una percepción presente. La segunda contrae varios momentos en una percepción presente. No es lo mismo.

¿Por qué estos dos aspectos, contracción y capas, evocan de repente en mí algo que concierne al cine? Si hubiera tenido tiempo, habría debido consagrar una sesión a algo muy conocido en el cine: el problema de la profundidad de campo. Pero supongo que algunos de ustedes lo conocen. En vinculación con ciertas técnicas, se utilizó o se obtuvo un efecto de profundidad de campo en la imagen cinematográfica. Parece que se utilizó durante un largo tiempo y, dicen las historias de cine, después ya no sirvió mucho. Después se produjo, con nuevos medios técnicos, la resurrección operada por Orson Welles y el descubrimiento de lo que se iba a llamar «plano secuencia». Ya no una secuencia de planos, sino un plano secuencia con profundidad de campo. Todo esto es muy conocido. En otro caso hubiera permanecido aquí un largo tiempo, pero en el punto en el que estamos hay que ir rápido, de modo que me lo conceden.

Las imágenes que se citan siempre como ejemplo típico de las primeras imágenes-profundidad de campo —después el procedimiento se generalizó mucho— son las de Welles, con *Ciudadano Kane*<sup>9</sup>, y las de Wyler, por ejemplo en *Jezabel*<sup>10</sup>. Permítanme contarles dos planos secuencia-profundidad de campo. En *Jezabel* hay un plano secuencia muy curioso. La cámara está al ras de la tierra, al nivel del suelo, detrás de la espalda del hombre. Vemos entonces al hombre de espaldas. Tiene un bastón y lo aprieta con todas sus fuerzas. Lleva ropa de noche. La mujer enfrente de él -la vemos de frente-

<sup>9</sup> Orson Welles, *Citizen Kane*, 1941.

<sup>10</sup> William Wyler, *Jezabel*, 1938.

tiene un vestido muy impresionante, muy complicado, y mira al hombre fijamente. Es un plano secuencia bastante largo. Y una profundidad de campo que permite, como se dice, abarcar el conjunto de la situación, y abarcarlo en profundidad. ¿Cómo se podría haber hecho de otra manera? Se podría haber hecho por el procedimiento de campo / contracampo. Tendrían una imagen para el hombre y su bastón, y después contracampo: la mujer y su vestido. Comprenderíamos que los dos se miraban, pero no lo veríamos. Aún más, sin duda podríamos haberlo visto, pero —en este caso, no siempre es así— el procedimiento de campo / contracampo sería ruinoso porque tomaría demasiado tiempo. Aquí, con la profundidad de campo, tienen la plena simultaneidad. Tienen la simultaneidad del hombre que manifiestamente está loco de furia por la manera en que la mujer se vistió e intenta calmar el ataque que le está dando, no puede más, va a reventar; y ella que lo mira con un aire a la vez un poco temeroso y completamente provocador. Se puso un vestido que la hace sobresalir, está ya en una situación delicada. Todo eso va a terminar mal, el tipo está furioso, ella actúa provocativamente...

Comprenden por qué cito este largo ejemplo. Es uno de los casos más bellos de imágenes-contracción. La profundidad de campo asegura la contracción de un campo y de un contracampo o de lo que podría haber sido presentado a través de otros procedimientos bajo la forma de dos momentos sucesivos. Se contaminan los dos momentos, se opera una contracción de los dos momentos.

Al igual que una famosa profundidad de campo de *Ciudadano Kane*. Su segunda mujer acaba de hacer una tentativa de suicidio. Célebre profundidad de campo: en primer plano el vaso que usó para poner su veneno, en plano medio la cama y la mujer acostada, y en el fondo Kane, el personaje, que derriba la puerta. En otros procedimientos hubieran podido tener una secuencia de planos y no un plano secuencia. Es decir, hubieran visto del otro lado a Kane derribando la puerta y entrando a la habitación, donde ve a su mujer y el vaso. Una secuencia de planos. El célebre plano-secuencia de Welles les da aquí una imagen-contracción. Varios momentos son contraídos.

Diré que la primera función de la profundidad de campo es producir imágenes-contracción. Ustedes me dirán que son imágenes-movimiento. De acuerdo, no me importa, no es eso lo que me interesa. Lo que atribuyo a la profundidad de campo es operar contracciones temporales que no podrían obtenerse con otros medios. Pero hay que añadir inmediatamente que la profundidad de campo tiene también el efecto inverso.

Si continúo con mis clasificaciones arbitrarias, es sabido que Welles forma parte, de cierta manera, de una gran tradición, de los grandes cineastas del tiempo. No hay tantos. El problema del tiempo no es el fuerte de los americanos. Creo que si hay un americano que hizo, que logró un cine del tiempo, es Welles. No es causalidad, con todo su costado anti-americano... Ustedes sienten que lo que me interesa ahora son los grandes cineastas del tiempo. Podríamos hacer una lista. En lo inmediato, veo que en América es Welles. En Francia es Resnais. No digo que sean los únicos. En Italia es Visconti. En Canadá hay uno que me parece prodigioso, Pierre Perrault. Son muy especiales los cineastas que tienen ¿qué problema? ¡La imagen-tiempo! Ustedes me dirán que esto puede conciliarse muy bien con la imagen-movimiento. De acuerdo, pero sientan que estamos presintiendo, tomando contacto con un tipo de imagen raro. Del mismo modo, hay músicos que son músicos del tiempo. Lo que ponen en música, lo que vuelven sonoro, es el tiempo. Pero no son mejores, no son más geniales que otros. En un sentido no es más difícil volver sonoro el tiempo que volver sonoro el espacio o cualquier otra cosa.

Pero en fin, incluso si la lista varía en cada uno de nosotros, me concederán que hay un cierto número de cineastas cuyo cine permanecerá literalmente no captado si no nos preguntamos qué estructura temporal está presente en las imágenes que nos hacen ver. Ellos nos hacen ver el tiempo. Al afirmar que el tiempo es una obsesión de Welles digo una obviedad, de acuerdo. Pero ¿cuál es la estructura de tiempo? Como bien decía Robbe-Grillet, el tiempo de Faulkner no es el tiempo de Proust.

¿Cuándo es que hay un problema de tiempo? No es difícil: a partir del momento en que el tiempo es abstraído de la forma de la sucesión. Digo que un cineasta no se interesa por el tiempo si todo lo que le concierne adopta y se adecúa a la forma de la sucesión. Incluso con un *flashback*, con una retrospectiva. La retrospectiva, el *flashback*, jamás comprometieron en nada la forma de la sucesión. Los autores que utilizan el *flashback* no tienen nada que ver con el tiempo, incluso si tienen genio en otros aspectos. Tener problemas con el tiempo es otra cosa.

Y no es fácil hacer visible una estructura de tiempo a través de una historia, a través de las imágenes ópticas y sonoras. Por ejemplo, la estructura de tiempo que Visconti nos hace ver, que vuelve visible. Además hay que tener un gusto por esto. Parece como si aquí me entusiasmara, pero no, porque finalmente no es esto lo que más me gusta. Quiero decir, son casos muy, muy especiales. Por ejemplo, a igual genio, no me parece que Godard tenga muchos problemas con el tiempo. En cambio sí es un problema de Resnais. Aún más, ¿qué

es lo maravilloso del trabajo en común de Robbe-Grillet y Resnais? Es que, como sucede en todos los grandes trabajos de a dos, jamás se comprendieron (*risas*). Es formidable que hayan hecho una obra tan consistente como *El año pasado en Marienbad*<sup>11</sup> poniendo cada uno cosas absolutamente... peor que opuestas, absolutamente diferentes. Que a pesar de todo eso se mantenga de pie es el signo de un trabajo de a dos logrado. Pero no se comprendieron, es maravilloso... Quizá lo veremos, si tenemos tiempo.

Pero bueno, el tiempo Visconti no es el tiempo Orson Welles. Observen que esto ya es un signo. A fuerza de hablar a diestra y siniestra acabamos por encontrar pequeñas cosas. Visconti no necesita la profundidad de campo para hacernos ver el tiempo. Eso nunca le interesó mucho. Fellini, que en ciertos momentos roza verdaderamente un cine del tiempo, no tiene ninguna necesidad de la profundidad de campo. Me digo que si la profundidad de campo tiene alguna relación con una imagen-tiempo, es con una forma de imagen-tiempo muy particular que será, entre otras, la de Welles.

Pero en fin, continuemos en nuestra búsqueda un poco ciega. Digo que si es verdad que la profundidad de campo tiene como primera función producir contracciones, es decir, dar imágenes-contracción, también tiene la función en apariencia opuesta: producir capas.

Y en efecto, ustedes recuerdan -todo el mundo lo sabe- hasta qué punto todos los filmes de Welles tienen algo que ver con una investigación concerniente al pasado. ¿Y bajo qué forma está construido *Ciudadano Kane*? Una serie de capas distintas que conciernen al pasado de un hombre, el ciudadano Kane, en función de un punto ciego: ¿qué significa Rosebud? Poco importa que sean testimonios sobre Kane: los recuerdos de A, los recuerdos de B, los recuerdos de C... Eso es completamente superficial en el film, es lo más superficial, no es siquiera la estructura del film. Lo que cuenta no es que se trate de los recuerdos de A, después de los recuerdos de B y después de los recuerdos de C sobre Kane. Lo que cuenta es que se trata del pasado de Kane tomado a niveles de profundidad diferentes, como si operara una sonda. Cada vez se alcanza una capa, una capa de recuerdos. Una capa de recuerdos sobre la cual nos vamos a preguntar si se integra, si coincide con la pregunta: ¿qué quería decir, qué era Rosebud? «¿Conviene esta capa? No. ¿Conviene esta otra? No», etc.

Esta vez la profundidad de campo va a ser una imagen-capas, y va a intervenir como el despliegue de una capa dada. Por ejemplo, las grandes imágenes a profundidad de campo de la capa ligada a la pequeña fiesta que da, o más

<sup>11</sup> Alain Resnais, *L'année dernière à Marienbad*, 1961, con guión de Alain Robbe-Grillet.

bien, que organizan para él sus colaboradores, en el momento del éxito del periódico. Tienen allí a los colaboradores en primer plano, a las bailarinas en el fondo de la profundidad de campo, a él en el medio, en campo intermedio. Todo eso corresponde a una capa del pasado de Kane. Y después tienen otra capa con la ruptura con los colaboradores.

No veo más que dos funciones —según los casos— de la profundidad de campo, de la misma profundidad de campo. Se entiende fácilmente que el mismo medio técnico pueda tener dos efectos muy diferentes. A veces opera en el presente una contracción máxima entre momentos sucesivos, a veces describe una capa de recuerdos aptos o no aptos para actualizarse en un presente.

En ese sentido, yo diría que la profundidad de campo es constitutiva de una forma muy particular de imagen-tiempo. A saber, la imagen-memoria o la imagen-recuerdo bajo sus dos formas, contracción y capa, quedando claro que los recuerdos pueden ser inconscientes. No veo bien para qué otra cosa serviría la profundidad de campo, y sin embargo sabemos, sentimos que debe servir también para algo totalmente distinto.

En cualquier caso, me parece que la estructura del tiempo en Orson Welles tiene como dos polos, es una estructura bipolar: contracción-capas. Contracción de momentos, capa de recuerdos. Una vez más, pueden pensar en grandes cineastas del tiempo en los que no encontrarían para nada esta estructura. Esto solo sería un inicio, porque nos haría falta mucho, mucho tiempo. Pero al menos como inicio, hemos aprendido eso.

Ahora bien, precisamente en el segundo capítulo de *Materia y memoria* Bergson lanza un tema que es el siguiente: el pasado sobrevive de dos maneras. Parece que salto todo el tiempo de un punto a otro, pero no puedo hacer otra cosa. El pasado sobrevive por un lado en mecanismos motores que lo prolongan, y eso es la memoria-contracción. Por otra parte, en imágenes-recuerdo que lo actualizan, y eso es la memoria-capas. De modo que, nos dice Bergson, si existen estas dos subsistencias del pasado en mecanismos motores que lo prolongan y en imágenes-recuerdos que lo actualizan, la consecuencia inmediata es que habrá dos maneras de reconocer algo o alguien. Hay dos modos de reconocimiento. Eso es lo que hay que ver. Verán en qué y hasta qué punto se encadena con lo que decíamos precedentemente.

Bergson llamará «espontáneo» o «sensorio-motor» al primer modo de reconocimiento. Aquí es preciso que recuerden un poquito lo que hicimos al principio. Quizá lo recuerdan. ¿Qué es lo que distinguía lo viviente de las cosas, según Bergson? Las cosas, los vivientes, todo era imagen, nos explicaba, no hay más que imágenes. ¿Pero qué distinguía las imágenes que llamábamos

«vivientes» de las imágenes que llamábamos «inanimadas»? Es muy simple. Una cosa sufre una acción y tiene una reacción. Por ejemplo, una hoja de árbol y el viento. Y es inmediata. En cambio, los animales a partir de un cierto estadio y luego nosotros, sobre todo nosotros, los hombres, tenemos un cerebro. ¿Y qué quiere decir «un cerebro»? Quiere decir únicamente una brecha. En un sentido, tal como lo definía Bergson un cerebro es vacío. Como definición está terriblemente bien: un cerebro es vacío. Quiere decir únicamente que en lugar de que la reacción se encadene inmediatamente a la acción, hay una brecha entre la acción sufrida y la reacción ejecutada. ¿Recuerdan? No se encadena, y es por eso que la reacción puede ser nueva e imprevisible. El cerebro designa únicamente una brecha de tiempo, una brecha temporal entre la acción sufrida y la reacción ejecutada. ¡Maravillosa definición del cerebro!

¿Qué es entonces reconocer? Sufro una acción, es decir, recibo una excitación o tengo una percepción. Después actúo, es decir, actúo en función de mi percepción. Y se produce una cierta brecha entre mi percepción y mi acción. Es en ese sentido que mi reacción es o puede ser llamada «inteligente». Esa brecha puede ser muy pequeña, pero al menos habrá una brecha. Eso no quita que cuanto más adquiera yo un hábito, más pequeña será la brecha. Si vi a alguien una vez hace un año, y me lo cruzo por la calle, antes de decirle «Buen día, ¿cómo le va?», me hace falta un tiempo para resituarlo... y a veces me equivoco... (*risas*). Cuanto más adquirimos un hábito, más pequeña es la brecha. Es decir que mi acción se encadena como inmediatamente a mi percepción. ¿Por qué? ¿Para qué sirve normalmente la brecha cerebral?

Hasta ahora Bergson nos la definió en términos únicamente negativos. Una vez más, el cerebro es vacío. Es el vacío, es el intervalo entre la excitación y la reacción. Pero como él dice, es vacío sólo desde el punto de vista de la imagen-movimiento. En efecto, hasta aquí habíamos permanecido en la imagen-movimiento. Sólo es vacío desde el punto de vista del movimiento. Es una ausencia de movimiento o bien una molecularización del movimiento: al pasar por el cerebro el movimiento, la excitación recibida se divide en una infinidad de micromovimientos.

Es entonces solamente desde el punto de vista del movimiento que podíamos decir que el cerebro es una brecha. Pues desde otro punto de vista, si es que lo hay, nos preguntaremos qué es aquello que aprovecha la brecha para llegar a llenarla, qué es lo que viene a introducirse en esa brecha. Respuesta de Bergson: lo que viene a introducirse en esa brecha es el recuerdo, es decir, el otro tipo de imagen.

¿Qué es lo que pasa en un reconocimiento, en un acto de reconocimiento sensorio-motriz? Tomemos un caso: la vaca reconoce la hierba, no se equivoca.



La soltamos en la pradera, reconoce la hierba. Es un ejemplo corriente de reconocimiento sensorio-motriz. ¿Qué quiere decir? Que la simple percepción de ese verde y de esa forma provoca en ella la actividad motriz de pastar. Por más astuta que sea la vaca, por más dispuesta a pastar que esté, hace falta a pesar de todo un pequeño, un muy pequeño aprendizaje. El ternero que acaba de ser destetado puede perderse una mata, pasa de largo. Diría entonces que el reconocimiento sensorio-motriz consiste en lo siguiente: en función de una excitación dada, el animal muestra reacciones cada vez más rápidas y mejor adaptadas. Es decir, la percepción se prolonga cada vez mejor en acción. Tienen entonces un reconocimiento sensorio-motriz.

¿Pero cómo es que puede haber un aprendizaje, es decir, que la acción pueda perfeccionarse, pueda estar cada vez mejor adaptada y formar una respuesta cada vez más rápida? Es evidentemente porque hay un peso del pasado. ¿Se trata de recuerdos? No. No podemos decir eso. O al menos no tenemos ninguna razón para decirlo. Lo diríamos de buena gana si hubiera necesidad, pero ¿hay necesidad de decir que el ternero recuerda? ¿Recuerda la hierba que comió ayer? Observen que en nosotros es diferente, porque cuando recito un poema lo recito de memoria, pero puedo acordarme también de tal ocasión en que lo repetí. En cambio, no hay razón para pensar que el ternero se acuerda de tal ocasión en la que comió antes que de tal otra. En otros términos, ¿qué es lo que vuelve su acción cada vez más rápida y mejor adaptada? Es la constitución de una imagen sensorio-motriz. Se pasa de un objeto a otro según un movimiento horizontal o por asociaciones de imágenes, pero permaneciendo sobre un solo y mismo plano. Se constituyen y acumulan mecanismos motores que la visión del objeto basta para desencadenar. La visión del objeto se prolonga en mecanismos motores, mecanismos motores que son los mismos que aquellos que solicita la percepción actual de la brizna de hierba. Si pudiera hacer un esquema en el pizarrón resultaría lo siguiente: tendría un segmento «percepción», una brecha—la brecha cerebral—, un segmento «acción», y el recuerdo introduciéndose en la brecha. Pero el recuerdo solo interviene aquí bajo su forma más contraída. Es decir, está tan contraído que se prolonga naturalmente en mecanismo motor. Por eso mismo se verá refuerzado el mecanismo motor que bajo el peso del pasado y del aprendizaje va a volverse cada vez más eficaz, cada vez más adaptado. Yo diría que eso es reconocimiento sensorio-motriz.

Primer problema: ¿qué pasa si hay un trastorno de este reconocimiento? Hay que prever todo: ¿cuál será, en qué consistirá el trastorno de este reconocimiento? ¿Cuál será la patología de este reconocimiento? ¿Qué pasará si los centros

motores son atacados? El tipo ya no podrá reconocer. ¿Pero habrá perdido los recuerdos? No. ¡Vaya! ¿Tendrá recuerdos y no podrá servirse de ellos? Sí. Tendrá incluso recuerdos intactos, y no podrá servirse de ellos. El ataque de los centros motores le impedirá hacer la contracción, prolongar los recuerdos en movimientos motores idénticos a aquellos que la percepción convoca.

Esto se complica, intentemos imaginar semejante caso abominable. Alguien conoce la ciudad. Si no les recuerda nada para el cine, queda en ustedes encontrarlo, aquí hablo de un caso patológico. Alguien conoce tan bien la ciudad que sobre el mapa lo puede contar todo: «Después de tal calle, está tal calle, y tal calle hace un codo», etc. Conoce su ciudad a fondo. Domina integralmente el mapa de su ciudad. Solo que basta con que salga para que ya no se reconozca. Ya no se reconoce. Son casos célebres que han encantado a la psiquiatría del siglo XIX. O bien, le hablan a alguien de un lápiz y sabe muy bien lo que es. «¿Qué es un lápiz?», le preguntan. Entonces dice -y juraríamos que es Robbe-Grillet ya que en efecto en las declaraciones de afásicos encontrarán descripciones totalmente *nouveau roman*--. «Es largo, es puntiagudo, tiene una mina en el extremo y sirve para escribir». Les dirá eso muy bien. Entonces le pasamos un lápiz y le decimos: «¿Me escribes algo?». Ya no sabe. Bueno, ¿en qué nos interesa este trastorno fundamental? Es un trastorno del reconocimiento sensorio-motriz, es un trastorno típicamente sensorio-motor. Es un trastorno del reconocimiento espontáneo. Ha conservado la memoria y la comprensión de la ciudad en todos sus detalles y ya no sabe dirigirse en ella.

No es sorprendente. Si comprendieron aquel pequeño esquema, es muy simple. El reconocimiento sensorio-motriz no implica ninguna intervención de los recuerdos por sí mismos, de los recuerdos en tanto tales. Se produce únicamente por excitación-acción. El reconocimiento consiste en que la acción esté cada vez mejor adaptada a la excitación. Siendo así, ¿cómo puede perfeccionarse la acción? Ya que los recuerdos no intervienen en tanto tales, estamos de acuerdo. Pero no dejan de estar allí. Están allí y se contraen. Se contraen de tal manera que se prolongan directamente en los movimientos motores que la percepción presente solicita. Diría que es un reconocimiento que no se hace por recuerdo. Sin embargo los recuerdos están allí. Es un reconocimiento que se hace por contracción del pasado en el presente. Es un reconocimiento-contracción, y no un reconocimiento-capá. Si los centros motores que aseguran la contracción son atacados, los recuerdos están allí pero, justamente, ya no se prolongan en mecanismo motor. Desde el momento en que ya no se prolongan en los mecanismos motores que convoca

la percepción presente, ya no reconocen vuestra ciudad de la cual tienen, sin embargo, el recuerdo más perfecto.

Veremos que hay trastornos completamente distintos, si este no les funciona. ¿Está claro o no? En fin, hace falta que lo esté... no tenemos tiempo para nada... Estamos de lleno en las imágenes-contracción. Aquí la contracción ya no se hace.

Ven entonces que este reconocimiento sensorio-motriz es muy curioso. Bergson puede decirnos, en su esquema, que se hace independientemente del recuerdo y que, sin embargo, el pasado está allí. Pero el pasado no está allí bajo la forma del recuerdo, sino bajo la forma de un pasado tan contraído que se prolonga en mecanismo motor. Y si el recuerdo interviene es únicamente en tanto está tomado en la contracción. Pero no está actualizado en tanto recuerdo. Porque además tienen la contraprueba: el enfermo del que hablo actualiza completamente su recuerdo de la ciudad, evoca perfectamente el recuerdo. Tiene entonces un recuerdo actual, un recuerdo actualizado. Pero no le sirve de nada porque no puede hacer la contracción. Le falta este aspecto fundamental del tiempo: la contracción de los momentos.

Para hablar como Shakespeare -porque hay una frase suya que me gusta mucho— diría: *el tiempo se sale de sus goznes*. La contracción y la capa son los dos goznes del tiempo, es decir, aquello alrededor de lo cual gira. Si la contracción ya no se hace, se salió al menos del primer gozne.

Pasemos al otro gozne. ¿Me siguen o no me siguen para nada? Tengo la impresión de que hoy no estoy lo suficientemente en forma para ser muy claro. Porque si no me siguen, es molesto... Pero en fin, no es más que un mal momento pasajero, porque no es absolutamente necesario para lo que sigue. Escuchen, son las doce y veinticinco. Tomamos cinco minutos de descanso pero se los suplico porque los conozco, sean gentiles, no se vayan. Quédense bajo mi vista (*risas*). Dormimos cinco minutos... no, tres minutos... Porque si no llego al final de algo será imposible retomar. En primer lugar no querrán, ya no podrán, y después... ¡Ahí está, ahí esta, ya se fueron, se fueron! ¡¿Y por qué?! Para beber, para comer... (*risas*).

Después de eso, Bergson nos habla de otra clase de reconocimiento. Ustedes tienen un reconocimiento atento. ¿De qué tipo es?

Ustedes comprenden, tengo un reconocimiento sensorio-motriz cuando está mi lápiz sobre la mesa, por ejemplo, y entonces lo tomo y me pongo a escribir. No tomé un tenedor... Ja, ja, ja... Me río porque no parecen ver que era muy, muy divertido (*risas*). Tomé el lápiz. Hubo un reconocimiento sensorio-motriz, no se hizo por recuerdo. Los recuerdos estaban allí, pero mis

recuerdos de lápiz estaban tan contraídos que se prolongaban naturalmente en el acto motor—escribir— que era solicitado por la situación presente.

Ahora bien, me digo: «¿Dónde está mi lápiz, dónde está mi lápiz?!». Espero en principio que hagan esa experiencia constantemente... Si no recuerdan bien lo que buscan, no corren el riesgo de encontrarlo (*risas*). Eso nos pasa todo el tiempo. Busco mi lápiz y después me digo: «¿Pero qué es lo que estoy buscando?». Entonces, sí, hace falta que me acuerde de que busco mi lápiz. O bien —es muy común— se encuentran a alguien en la calle y se dicen: «A aquél lo vi en algún lado, ¿dónde lo vi?». Cuando llegan a reconocerlo o a encontrar vuestro lápiz, se trata de otro tipo de reconocimiento. No es sensorio-motor. Jamás hemos visto una vaca buscar un lápiz en una pradera (*risas*). Quiero decir, es otra cosa.

Es un reconocimiento que Bergson llamará, tomando la palabra más simple, «reconocimiento atento». Pero lo interesante es en qué consiste. El reconocimiento sensorio-motriz consistía en que mi percepción presente se prolongaba en acción, acción que era tanto más perfecta cuanto mi pasado mejor se contraía. Este reconocimiento es completamente nuevo. El reconocimiento atento ya no es vuestra percepción que se prolonga en acción. Por ejemplo, se cruzaron a alguien y se preguntan: «¿Pero quién es?». Miran, y en lugar de una percepción que se prolonga en acción, vuestra acción es una acción en el mismo lugar que consiste en volver sobre el objeto. Vuelven sobre el objeto, retornan al objeto. Incluso si es un objeto que no está ahí, retornan a la imagen del objeto que buscan. Retornan, es decir, forman un pequeño circuito, un circuito mínimo en el mismo lugar.

¿Cómo va a describir, cómo va a definir Bergson este retorno sobre el objeto? Va a decir que ustedes repasan los contornos, es decir, aplican sobre los contornos una descripción del objeto. ¿Qué quiere decir aquí «describir»? En el sentido más general, «subrayar». Al menos ciertos trazos, no necesariamente todos. Por ejemplo, hay algo que los impresionó en el tipo que se cruzaron, algo en la nuca. Vuelven a pasar mentalmente sobre esa nuca. Forman un circuito constituido por vuestra percepción presente y vuestra descripción presente. Los contornos de la cosa y el acto de volver a pasar por los contornos: circuito mínimo.

Pero todavía no encontraron nada... ¿Esto es entonces un llamado a qué? Como dice Bergson, después de esto van a dar un salto, un brinco en el lugar. ¿Sobre qué? Sobre tal nivel de vuestro pasado.

Tomo un ejemplo, para que todo esto sea claro. Encuentro a alguien en la calle. Hace mucho tiempo que no lo veo, y pruebo, pero a toda velocidad, a

toda velocidad cerebral... en fin, en mi caso muy lentamente (*risas*), pero los hay muy rápidos... Pruebo saltos sucesivos y totalmente heterogéneos. No es un único salto y detenerse. Cada uno tiene su destino. Si fallaron hay que volver a comenzar el salto. Me digo, primera cosa: «No es de París, no lo conocí en París. No, no». Vaga impresión. ¿Por qué me digo eso? Porque pasé sobre los contornos. Volví a pasar sobre los contornos y no coinciden. ¿Con qué? Con otros contornos, los contornos que están en mi memoria. ¿De qué? De cosas de París, de artículos parisinos. Entonces me acuerdo que fui profesor en Lyon, me digo: «¡Vaya! ¿Será un estudiante de Lyon?». Me fijo en su edad, en su cabeza... «¡Vaya! Tiene cabeza de lionés, sí» (*risas*). «¿No es en Lyon que conocí a ese tipo?». Doy un salto a una capa de recuerdos, mi capa de recuerdos Lyon. Y ¡pum! Vuelvo a caer, algo me dijo que no: «No, no coincide». Tengo la impresión de que no coincide. Me digo: «No, no debe ser Lyon. ¿Dónde, entonces?». Vuelvo a mi presente. Repaso otra vez... si es que no se fue, ¿no? (*risas*). Si se fue, repaso sobre la imagen que conservé. «¡Ah! Entonces quizá fue en París, pero en mi infancia. ¿Habremos sido compañeros de clase?». Ustedes comprenden, es como un ordenador: arranco tal programa, programa-liceo o programa-clase, y puede responder «sí» o puede responder «no». Y si responde «sí»: «¿Pero en qué clase, entonces? ¿Era onceavo?». Me instalo, doy saltos que van a llevarme a tal nivel de recuerdos, tal otro nivel, tal otro nivel. Si alcanzo el nivel correcto, antes de saber qué es tengo el sentimiento de que es allí que ocurrió. Son muy curiosas esas experiencias de «¡Ah! ¡Eso es!», antes de saber lo que es. Me digo: «Es un lionés, seguro, sólo puede ser un lionés». Después de eso, hábil como puedo ser, le pregunto: «¿Qué hora es?». Me responde con un acento que no puede confundirse (*risas*). ¡Claro que estoy sobre mi nivel correcto, en la capa de recuerdos correcta! Después de eso puedo estar seguro de mí mismo y le digo: «¿No nos conocimos en Lyon?». ¡Pero ya hice todo el laburo! (*risas*). ¿Comprenden?

¿Cuál es aquí la figura del reconocimiento? Diría que partí del circuito más contraído. Pero ven ustedes que no es en absoluto la contracción de hace un momento. Lo que llamo ahora «el circuito más contraído» o «el circuito mínimo» es ese circuito por el cual partía de los contornos, de las líneas, y volvía a pasar sobre los contornos. Volvía a pasar y no cesaba de volver a pasar sobre los contornos: formaba mi circuito mínimo de base. A partir de allí saltaba a circuitos -ya no hay necesidad de hablar de «capa», que es una palabra un poco perturbadora- cada vez más profundos, a circuitos escalonados. Y en cada circuito había toda una región de mi pasado. Saltaba hasta que daba con el circuito correcto. ¿Qué pasaba entonces en ese momento?

¿Qué hacen los recuerdos de ese circuito? Ya no se contraen. Se actualizan de tal manera que me apropio el recuerdo útil. ¿Y qué es en este caso el recuerdo útil? Ya no es un recuerdo contraído con otros recuerdos, es un recuerdo cuyas líneas coinciden con las líneas de la cosa que percibo. Para una figura de esta segunda forma de reconocimiento, haría un redondel muy pequeño que sería como el punto común de círculos cada vez más grandes. No voy a hacerlo, habría que hacerlo en el pizarrón... Haría un punto común de varios círculos interiores unos a otros, cada vez más grandes. ¿Me siguen? Es muy fácil. Ese es el esquema del reconocimiento atento.

Retomo mis dos estructuras de tiempo, mis dos estructuras temporales: la contracción, la memoria-contracción; y la memoria que llamaría ahora, para más comodidad, la «memoria-circuito» —ya no tengo necesidad de «capa»—. Voy a buscar el recuerdo que necesito en el circuito del pasado que es capaz de proveérmelo. Si fracaso, si no lo encuentro, el recuerdo permanece, como se dice, inconsciente.

Ustedes comprenden que ante todo estos circuitos no preexisten ya hechos. Me lo hice fácil dándome un circuito «Lyon», un circuito «infancia», pero de hecho esos circuitos son circuitos eléctricos que se crean en el momento y en función de situaciones, y que no son siempre los mismos, que varían enormemente para un mismo individuo. Por ejemplo, puedo tener, puedo hacer un circuito «amor». Eso es particularmente conmovedor. Me cruzo a alguien y me pregunto: «¿Es alguien que amé?». Eso es terrible. Es terrible cruzarse a alguien que pudimos amar y que uno reconoce mal. ¡Sí que es triste mi ejemplo! ¿Puede suceder algo así? Por desgracia sucede.

Y bien, he aquí mis dos esquemas. Pero yo había dicho cuál era el trastorno del primer esquema. De hecho no tengo dos figuras del tiempo, tengo cuatro. Vuelvo a mi primer trastorno, trastorno del reconocimiento sensorio-motriz. Era una cosa rara. Los recuerdos estaban ahí, todos los circuitos, diría, estaban intactos. En mi caso, el circuito de la ciudad, por ejemplo, estaba ahí. Sólo que los recuerdos ya no se contraían en el presente sensorio-motor. Si intento describir el trastorno, estaba entonces en la siguiente situación: estaba en un presente que no reconocía y en un pasado que reconocía pero del cual ya no podía servirme. El pasado estaba conservado pero, no pudiendo contraerse, se mantenía en una especie de enfrentamiento, en una especie de cara a cara aterrador con un presente que yo ya no reconocía.

El reconocimiento atento también va a tener un trastorno fundamental. Aquí es preciso que comprendan la figura: parto de mi pequeño circuito, circuito presente que es como un punto, y a partir de ese punto trazo círculos

cada vez más grandes, interiores unos a otros, que tienen ese pequeño punto común sobre su periferia. Puedo decir que todos los círculos se funden únicamente al nivel de ese punto. Tienen centros, radios, diámetros variables, diferentes. ¿No lo ven? Van a ver... (*toma un papel*) ¡Oh, hago círculos muy conmovedores! Aquí está... (*risas*) ¿Son lindos, no?

Bueno, trastorno del reconocimiento atento. ¿Qué es lo que pasa? Yo diría que esta vez se trata, de cierta manera, de que los recuerdos ya no se actualizan. En el caso precedente el recuerdo estaba perfectamente actualizado. ¿Qué quiere decir que los recuerdos ya no se actualizan? Quiere decir que voy a tener mis circuitos virtuales, tengo todos mis circuitos virtuales... De cierta manera no tengo la posesión, pero están allí... Tengo todos mis circuitos virtuales, pero ya no coinciden en el punto común de su periferia. De modo que cada uno de estos circuitos tendrá como un presente en su periferia, un presente que será igual que el de los demás, es decir el de ahora, pero no será el mismo presente. Este presente no tendrá en absoluto el mismo contenido.

¡Terrible enfermedad! ¿Cuál es peor? Esta vez ya no me encontraría en una especie de alternativa. En el primer caso estaba en una alternativa que literalmente yo llamaría indecible. En el otro caso me encuentro en una confusión indiscernible. No puedo distinguir mis circuitos virtuales del pasado. Ya no puedo distinguir los diferentes niveles de mi pasado, así como tampoco puedo distinguir los niveles de mi pasado de mi presente actual. En otros términos, cada uno de los circuitos tiene un presente actual que no coincide con el presente actual del otro. En ese momento estoy obligado a vivir todos esos presentes actuales al mismo tiempo.

Bueno, escuchen, ya no podemos más... Resumen. Esto debería haber conformado toda una sesión. No hay que atormentarse, porque de hecho mi objetivo era llegar aquí la próxima vez y volver a comenzar sobre cosas más sanas, más claras. No hay problema. Tomemos un ejemplo.

Decía que las dos primeras estructuras de tiempo que veo desprenderse con la profundidad de campo son el tiempo-contracción y el tiempo-capa o circuito. Y me parecía que correspondían muy bien a una introducción, a lo que hubiera podido ser una introducción al tiempo en Welles.

Tomen mi primer trastorno de reconocimiento. Un trastorno, entendámonos, puede revelarnos algo que no es en sí mismo un trastorno. Lo que me interesa no es en absoluto que sea o no un trastorno, sino si es o no otra estructura de tiempo. En el primer caso, trastorno del reconocimiento sensorio-motriz, me encuentro en una situación rara, puesto que, una vez más, permanecen en confrontación radical un presente en el cual ya no me

oriento y no me reconozco y un recuerdo del cual ya no me sirvo. Diría que estoy en la situación de un encuentro, de un cara a cara insoportable entre un presente que no es más que óptico y un recuerdo que ya no tiene nada de psicológico.

En mi parecer—lo digo muy rápido- esto sería también una introducción —insisto: una introducción— posible al estudio del tiempo en Resnais. Para el mismo lugar y las mismas personas, es la estructura de base de *El año pasado en Marienbad*. Y por un refinamiento muy curioso es también la estructura de base en *Hiroshima, mon amour*<sup>12</sup>. Aquí se aplica la misma estructura temporal, pero esta vez en función de dos lugares diferentes que se sostienen en este enfrentamiento -Hiroshima-Nevers-, y con personas diferentes. Y creo que precisamente porque los lugares son en este caso diferentes, el procedimiento temporal, la estructura temporal gana en riqueza, gana una especie de riqueza fantástica.

Si me conceden esto -y una vez más, no son más que introducciones muy tímidas-, busquemos el otro trastorno. El otro trastorno consiste en que mi presente actual literalmente se ha multiplicado, volatilizado en tantos presentes diferentes y simultáneos como circuitos virtuales de la memoria, del pasado existan.

Un ejemplo. Tomen tres circuitos: a nivel del pasado, el acontecimiento no había tenido lugar; a otro nivel del pasado, el acontecimiento tuvo lugar; a otro nivel del pasado, el acontecimiento estaba teniendo lugar. Consideren que ya no se funden, que ya no se confunden en un punto que sería un presente actual. Cada circuito vale por sí mismo virtualmente con su presente. Y los tres presentes —el presente por relación al cual el acontecimiento tuvo lugar y el presente por relación al cual el acontecimiento todavía no tuvo lugar, el presente del propio acontecimiento- van a formar una especie de línea quebrada en la cual ya no podría distinguir ni lo que es pasado, ni lo que es presente, ni lo que es futuro. Habría constituido bloques indiscernibles. En el otro caso estaba en una alternativa indecible: Nevers, Hiroshima; Hiroshima, Nevers. En este caso estoy en un bloque indiscernible: ¿tuvo lugar el acontecimiento, va a tener lugar, está teniendo lugar? Aún más, ¿no es todo lo que estoy haciendo para que no tenga lugar lo que va a hacer que tenga lugar? Los que lo conocen, reconocieron en mi ejemplo del acontecimiento un film típico de Robbe-Grillet. Aquel que se llamaba *Le jeu avec le feu*<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Alain Resnais, *Hiroshima Mon Amour*, 1959.

<sup>13</sup> Alain Robbe-Grillet, *Le jeu avec le feu*, 1974.



Digo para terminar que fue maravilloso cuando Robbe-Grillet y Resnais trabajaron juntos. Creo que Robbe-Grillet es menos gentil que Resnais. Resnais siempre le ha dado lo máximo a quien trabajó con él. A propósito de *Marienbad*, Robbe-Grillet dice todo el tiempo «mi film... mi film...». No vacila en decir que Resnais no comprendió. Pero yo creo que él mismo no comprendió algo, y es que Resnais comprendió otra cosa. Y lo que comprendió Resnais no era menos interesante que lo que comprendió Robbe-Grillet. Lo que es muy curioso en un film tan extraño como *El año pasado en Marienbad* es que Robbe-Grillet ve allí una estructura temporal que no es la misma que ve Resnais. Se dice muy frecuentemente que Resnais considera que hubo un año pasado en Marienbad, mientras que Robbe-Grillet explica en textos célebres que hay que ser idiota para creer que hubo un año pasado en Marienbad, que no lo hubo<sup>14</sup>. Yo no estoy seguro de que el idiota sea Resnais... Quiero decir, ninguno de los dos es idiota. Es obvio que Resnais no dice una estupidez cuando afirma que prefiere creer que hubo un año pasado en Marienbad. Porque tal como se la puede relacionar con Resnais, la concepción del tiempo en este film implica la confrontación entre un presente que ya no es reconocido y un pasado que ya no sirve. Entonces es preciso a cualquier precio que lo haya habido, sino la estructura temporal se derrumba. Y no es en absoluto porque Resnais sea menos filósofo que Robbe-Grillet. Al contrario, el esquema temporal de Resnais me parece, como esquema, más complejo. Mientras, Robbe-Grillet no puede tener un año pasado en Marienbad por la simple razón de que toma la otra estructura temporal. A saber, una estructura de bloques indiscernibles en la que los circuitos coexisten teniendo cada uno su presente, sin que pueda distinguir entre los presentes. Desde entonces, no puede haberlo habido, puesto que en efecto, la cuestión de si es presente, pasado o futuro perdió todo sentido. Lo que cuenta es justamente la coexistencia de todos estos circuitos, cada uno con un presente: un presente en el cual ya está hecho, un presente en el cual todavía no está hecho, un presente en el cual está haciéndose.

Redoblemos las dificultades, porque no basta con oponer a Resnais y a Robbe-Grillet. Una vez más, admiren qué obra, qué gran film, y lo han hecho a fuerza de no comprenderse. No basta con no comprenderse para lograr algo, pero digo que hay una manera muy especial de no comprenderse, y en ese momento resulta algo formidable. Y digo, para complicar las cosas, que podría decirse que las dos estructuras -la estructura Resnais y la estructura

<sup>14</sup> Cf. Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, op. cit., p. 131.

Robbe-Grillet — coexisten. Si privilegian un poquito el personaje de la mujer, es evidente que es Resnais quien tiene razón: hubo un año pasado en Marienbad. La mujer no se reconoce en el presente y no reconoce al hombre. Es evidente. Si privilegian al hombre, es Robbe-Grillet quien tiene razón: no hubo «año pasado en Marienbad». No hago aquí una síntesis fácil, en absoluto. No es en absoluto una síntesis. Digo que este film está fundado sobre dos estructuras temporales extremadamente diferentes que me parece que podemos legítimamente —en fin, con algunas razones— relacionar respectivamente al aporte propio de Resnais y al aporte propio de Robbe-Grillet.

Para finalmente terminar, ¿qué es lo que acabo de bosquejar? Esto hubiera debido ser el programa de otro año, a saber: el problema de las imágenes-tiempo en el cine. Podría agregar algunas cosas la próxima vez, pero lo que retengo, si resumo mi conclusión para añadirla al conjunto, es lo siguiente.

Lo que llamaba las «imágenes ópticas y sonoras puras» son imágenes que implican o que imitan un trastorno del reconocimiento. Desde entonces, puede suceder —no digo que sea necesario, veremos que hay otros casos— que estas imágenes ópticas y sonoras entren en relación directa con estructuras temporales complejas que conformarán el objeto del cine, que conformarán el objeto de un film, tal como pueden conformar el objeto de una obra musical, tal como pueden conformar el objeto de una obra literaria. En este aspecto, el cine no está en absoluto condenado al procedimiento sin ningún interés del *flashback*, o al de la sucesión, o al del retorno, etc., etc. La próxima vez veremos entonces estas relaciones.

Comtesse: ¿Puedo hacer una observación a propósito de lo que dijiste de *El año pasado en Marienbad*<sup>1</sup>. Puede ser que finalmente lo importante sea si el acontecimiento tuvo o no lugar. En el film de Robbe-Grillet y de Resnais lo importante es salir del espacio laberíntico del castillo que es dirigido por el amo del juego. ¿Qué importa si el acontecimiento tuvo o no lugar?!

Deleuze: No estoy en contra, pero dices otra cosa. Dices algo que ya no concierne al tiempo.

Comtesse: *El año pasado en Marienbad* no es un film sobre el tiempo.

Deleuze: De acuerdo... De acuerdo... Adiós.

## XXVIII. De la imagen-movimiento a la imagen-tiempo. La imagen sensorial pura y el pensamiento.

25 de Mayo de 1982

No sé dónde podremos vernos la semana que viene, pues esta sala estará ocupada, creo, por refacción y adaptación al cine al cual pertenece. Así pues, en el recreo voy a tratar de informarme si tengo una sala. Si no lo sé, la semana próxima pondré un papel sobre la puerta diciendo dónde estaré. Quizá sea una sala pequeña, pero como la próxima vez será la última, ustedes se volverán poco numerosos, de modo que una sala pequeña alcanzará (*risas*). Creo que Comtesse desea hacer una intervención.

Comtesse: Quisiera intervenir sobre las cuatro proposiciones respecto de la *nouveau roman* y la correspondencia posible pero también problemática con el cine. Las cuatro proposiciones eran las siguientes. En primer lugar, la mirada óptica. Era una mirada que hacía visible lo intolerable. En segundo lugar, hay una descripción óptica de un elemento aislado que acaba por borrar ese elemento. En tercer lugar, habría en Robbe-Grillet una subjetividad total que sería el tema de su escritura. En cuarto lugar, pero es un punto que no abordaré, las negaciones singulares de Robbe-Grillet en su relación con las transformaciones sociales.

Abordaré más bien los tres primeros puntos, mucho menos en relación con los textos teóricos de Robbe-Grillet que con su escritura en sus cuatro

primeras novelas nuevas. Porque no me parece que haya una coincidencia total entre lo que Robbe-Grillet llama «la subjetividad total» y lo que escribe. Por ejemplo, hace un tiempo alguien como Ricardou hacía notar muy apropiadamente que en Robbe-Grillet había un desajuste entre el hecho de ficción y el hecho teórico<sup>1</sup>. Me parece que alguien que analizó las novelas de Robbe-Grillet como Bruce Morrissette<sup>2</sup> dejó de lado justamente este tema de la subjetividad total e hizo aparecer en el texto, al contrario, lo que llama un «yo-nada». Este es un primer punto: el yo-nada es completamente diferente de una subjetividad total, porque no se completa ni con una sustancia antecedente que expresaría, ni con un ser que sería el origen de una creación posible. El yo-nada es, por el contrario, un yo que está vaciado de ser, de sustancia, de la subjetividad y del tiempo. Por ejemplo, sobre el problema del tiempo, la conclusión en la que desemboca Bruce Morrissette en el análisis de las novelas de Robbe-Grillet es que hay allí «una estructura temporal imposible». Es decir, que quizá haya otra temporalidad, pero no pertenece a la estructura tradicional. Es una temporalidad de la repetición. Y es eso lo que Robbe-Grillet no cesa de afirmar. Este es un primer punto.

En segundo lugar, el yo-nada en cuestión, que deshace la subjetividad total, es el cruce de dos cosas: de una mirada, pero que no es en principio la mirada óptica, sino más bien una suerte de mirada de la inmovilidad, y del peso del silencio. Es el cruce de la mirada de la inmovilidad y de la voz narrativa del silencio. Es decir que es una mirada que aísla los elementos fragmentarios. Pero al mismo tiempo la propia voz, la voz narrativa que vuelve constantemente sobre esos elementos no cesa de borrarlos, de integrarlos y finalmente de disolverlos.

Dicho de otro modo, incluso en una suerte de precisión extrema de la descripción topográfica, geométrica, arquitectónica, para la mirada óptica de Robbe-Grillet jamás se trata de hacer visible algo, de hacer visible, por ejemplo, lo intolerable, porque de cierta manera es la mirada óptica misma la que es intolerable para el novelista. La mirada óptica no es una mirada que signifique el espacio a través del yo, o que signifique el yo a través del espacio, porque la voz narrativa no cesa de vaciar aquello de lo cual parecía llenarse la mirada. Entonces, contrariamente a lo que hubieran podido decir algunos comentaristas literarios, no hay en Robbe-Grillet promoción del espacio y privilegio de la expresión novelesca del espacio, sino un vacío del espacio

<sup>1</sup> Cf. Jean Ricardou, *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Seuil, Paris, 1971.

<sup>2</sup> Cf. Bruce A. Morrissette, *Les Romans de Robbe-Grillet*, Minuit, Paris, 1963.

tanto como del tiempo. Dicho de otro modo, lejos de que la descripción óptica haga visible, se revela más bien -en la *nueva novela* de Robbe-Grillet, al menos— como una ilusión óptica sin porvenir. Sin porvenir —y es esto lo que contribuye a su ilusión, a su habilidad ilusoria— puesto que la mirada óptica no cesa de despreciar la mirada fascinada, la mirada deslumbrada de la inmovilidad silenciosa, que aparece por ejemplo en *El año pasado en Marienbad* cuando el tipo se encuentra con ella y le dice: «Tienes miedo... Te quedas inmóvil, cerrada, ausente».

Dicho de otro modo, el yo en cuestión no es móvil por relación a un espacio inmóvil, o no es inmóvil por relación a un espacio móvil. Puesto que justamente esta inmovilidad es el resorte de la ilusión del movimiento en el espacio. Dicho de otro modo, es el movimiento que no cesa de conjurar la inmovilidad o el estancamiento de la reclusión. Esa es la razón por la cual por ejemplo en *Las gomas*, primer texto de Robbe-Grillet, la marcha voluntaria, la marcha firme de Wallas en la ciudad es una marcha circular en el espacio, es decir, que no cesa de retornar al punto de partida. Eso es la ilusión del movimiento en el espacio. Y se debe a que esta marcha quiso desprenderse violentamente e inicialmente de la inmovilidad de la mirada, para efectuar justamente un desplazamiento móvil en el espacio inmóvil del alineamiento o de la hilera de las casas de ladrillos. Y el texto de Robbe-Grillet es muy irónico. Escribe: *Es él quien avanza, es a su propio cuerpo que pertenece el movimiento, no al telón de fondo que desplazaría un tramoyista. Es voluntariamente que marcha hacia un porvenir inevitable y perfecto...*<sup>3</sup>

Deleuze: Es interesante esa cita. ¿Qué es? ¿Está en *Las gomas*?

Comtesse: Sí, en *Las gomas*. Es la marcha de Wallas en la ciudad.

Deleuze: ¿Tienes la página?

Comtesse: No, no tengo la página. *Es a su propio cuerpo que pertenece el movimiento...* Esa es la acción en la potencia de lo falso. Es una potencia de lo falso extremadamente humorística, puesto que aparenta que ese movimiento le pertenece a él. Tiene una marcha firme, pero vuelve precisamente

<sup>3</sup> Alain Robbe-Grillet, *Les Gommages*, Minuit, Paris, 1990, p. 52. (Trad. Cast.: *Las gomas*, Anagrama, Barcelona, 1986.)

a su punto de partida. Y ese es justamente el problema de la ilusión del movimiento en el espacio en Robbe-Grillet.

Dicho de otro modo, el espacio está en las novelas de Robbe-Grillet como recurso vano para conjurar la inmovilidad -por ejemplo en *Las gomas--*, o como una suerte de evaluación de la distancia espacial desconcertante que vuelve imposible el deseo -por ejemplo en la escena del café en *El mirón*<sup>4</sup>-. En la *nueva novela*, y en particular en la de Robbe-Grillet, el protagonista, que al principio parecía marchar, se reúne cada vez más con la inmovilidad. Por ejemplo, el celoso que escribe detrás de sus láminas. O bien el encerrado en el espacio contiguo de la habitación: *Estoy sólo aquí, a refugio. Afuera llueve...* Es el famoso texto de *En el laberinto*<sup>5</sup>.

Dicho de otro modo, en Robbe-Grillet hay una inmovilidad que sus novelas hacen sentir y que deshace dos cosas: en primer lugar, la ilusión de la mirada óptica; en segundo lugar, la ilusión de un movimiento en el espacio. ¿Para qué? Para reunirse con la repetición de una mirada fascinada o deslumbrada -que quizás opera ella misma por montaje, por viraje o por salto- que parece tener un objeto. Y esa es la primera frase del comienzo novelesco de *La casa de citas*<sup>6</sup>, que en este sentido es verdaderamente admirable: *La carne de las mujeres ha ocupado siempre, sin dudas, un gran lugar en mis sueños*. Es la mirada fascinada o deslumbrada que, «sin dudas», dice él, parece tener un objeto. Dicho de otro modo, la ambigüedad del «sin dudas» hace intervenir al mismo tiempo la incertidumbre humorística de una apariencia de objeto en la certidumbre irónica de un objeto posible.

Terminaría diciendo finalmente que se trate del espacio descrito, se trate del espacio imaginario o fantástico, Robbe-Grillet no cesa de deformar y de diferir al mismo tiempo el espacio novelesco como espacio laberíntico de la repetición -que buscará efectuar con Alain Resnais en *El año pasado en Marienbad-*; es decir, la repetición de la mirada fascinada y deslumbrada de la inmovilidad silenciosa. De tal suerte que el espacio del protagonista -en el cual nos quedamos muy a menudo cuando hablamos de las novelas de Robbe-Grillet- forzosamente no coincide con el espacio novelesco del novelista. Hay un desfase. No obstante puede decirse que si la repetición se repite en todo espacio y no cesa de exceder o de desbordar el espacio laberíntico novelesco, este mismo espacio laberíntico difiere del propio espacio de la repetición. Es

<sup>4</sup> Alain Robbe-Grillet, *El mirón*, Cátedra, Madrid, 1987.

<sup>5</sup> Alain Robbe-Grillet, *En el laberinto*, Losada, Buenos Aires, 1962, p. 9.

<sup>6</sup> Alain Robbe-Grillet, *La casa de citas*, Anagrama, Barcelona, 1990.

decir, se trata del espacio del juego del lenguaje como espacio de una diferencia que hace que haya algo que se repite, como la mirada.

Y termino con una cita de Bruce Morrisette que dice, en un análisis de la novela de Robbe-Grillet que me parece muy admirable, que finalmente no hay ni siquiera «yo-nada», ni siquiera «él» —por ejemplo, en el sentido en que Kafka reintroduce el «él» o el «uno» contra Joyce o Proust—. No hay ni siquiera «yo-nada» o «él», sino que simplemente el «yo» y el «él» terminan por desaparecer y se confunden en el texto que busca una coincidencia con el espacio del juego del lenguaje.

Deleuze: Encuentro muy interesante tu intervención. Sólo una pregunta. ¿Dirías también del cine exactamente lo mismo que acabas de decir centrándote, según tú, en las novelas de Robbe-Grillet? Hiciste alusión a filmes...

Comtesse: No, pues hay muchos textos de Robbe-Grillet en los que marca el desfase, en los que no dice en absoluto lo mismo. Dice que cuando escribe una novela no es en absoluto igual que cuando trabaja con Resnais o que cuando hace *L'immortelle*<sup>7</sup> o *L'homme qui ment*<sup>8</sup>.

Deleuze: De acuerdo, de acuerdo...

Comtesse: Por ejemplo, insiste en que en sus novelas los protagonistas son personas absolutamente mudas y separadas, y la voz del escritor no es en absoluto una voz parlante.

Deleuze: De acuerdo. Salgo de lo que acaba de decir Comtesse. Creo que una de las bases de todo esto es un film que tengo muchas ganas de ver, pero creo que es difícil hacerlo. Es el film de Becket con Buster Keaton<sup>9</sup>. ¿Alguno de ustedes lo vio?

Intervención: Sí.

Deleuze: ¿Lo viste? Siento que allí hay una fuente que sería muy importante. Debe ser posible verlo, entonces. ¿No dura mucho tiempo, no?

<sup>7</sup> Alain Robbe-Grillet, *L'immortelle*, 1963.

<sup>8</sup> Alain Robbe-Grillet, *L'homme qui ment*, 1968.

<sup>9</sup> Samuel Beckett, Alan Schneider (Dir.), *Film*, 1965.

Intervención: No.

Deleuze: Bueno, avancemos. Es preciso llegar al final a cualquier precio. De modo que lo que les presento es de hecho un programa que debería ser completado con vuestra buena voluntad, de manera diferente para cada uno. Pero siento la necesidad de volver a nuestro comienzo, y es porque, en efecto, nuestra especie de círculo está cerrándose. Y está cerrándose de dos maneras, siguiendo dos vías. Y actualmente nos encontramos encaminados en estas dos vías. Deberíamos seguirlas.

Desde el comienzo, cuando nos propusimos hacer una especie de clasificación de la imagen-movimiento y de sus diferentes casos, teníamos un presentimiento: que la imagen-movimiento no era el único tipo de imagen cinematográfica. Eso es lo que llamo la «primer vía». Además, teníamos nuestra hipótesis bergsoniana: la imagen-movimiento es el corte o la perspectiva temporal de una duración. Digamos, probemos: la imagen-movimiento es el corte o la perspectiva temporal de una imagen-tiempo. ¡De una imagen-tiempo!

Y si hay muchas vías, es porque seguramente hay muchas maneras en las que la imagen-movimiento —ahora que hemos cerrado un poco nuestro análisis sobre ella— nos expulsa de sí misma y nos hace tender hacia este otro tipo de imagen. No es que esta otra imagen sea inmóvil. Podría serlo, pero no necesariamente. Lo que cuenta no es que sea lo contrario de la imagen-movimiento, sino que sea de otra naturaleza. Es decir, que no se deje explicar en términos de imagen-movimiento. Y en efecto, si la imagen-movimiento es el corte de una imagen-tiempo más profunda, habrá que decir que esta imagen, por ejemplo, es el verdadero volumen, es voluminosa. No solo entonces que tiene profundidad, sino también que es temporal.

¿Pero qué quiere decir «imagen-tiempo»? Una vez más, eso implica, para nosotros, que el tiempo sólo puede extraer de sí mismo una imagen si ya no se aferra a la forma de la sucesión que, contrariamente, remite completamente a una sucesión de imágenes-movimiento, incluso si esta forma de la sucesión conlleva aceleraciones, ralentis, desplazamientos, *flashbacks*, etc. Esta imagen-tiempo, entonces, estaría en relación con la imagen-movimiento, pero de tal manera que esta última sería en cierta forma un letrero para señalarla. Habría que pasar de la imagen-movimiento a esta imagen-tiempo más profunda. Y sabemos que no podemos reducirla a una sucesión de imágenes. Eso quiere decir, para nosotros, que de cierta manera ella misma es imagen. No es una sucesión de imágenes.

¿Pero qué quiere decir que ella es imagen por sí misma? Retomo la fórmula: «la imagen-movimiento es el corte o la perspectiva temporal de una duración».



Habíamos visto lo que quería decir según Bergson. Esta duración es lo que cambia a cada instante, es lo que no cesa de cambiar y de variar. Es decir, es una totalidad, pero lo propio de la totalidad es ser abierta. Es esa concepción del Todo abierto que nos había parecido tan interesante. Después de todo, ¿no sería la imagen-tiempo el Todo del film, o lo que Eisenstein no cesaba de llamar «la Idea»? Habría ideas cinematográficas. Es decir, estas imágenes que son de una naturaleza distinta a la de la imagen-movimiento serían las ideas cinematográficas. Iríamos entonces de la imagen-movimiento a la Idea. Pero la Idea no es la sucesión de las imágenes. La Idea es la imagen-tiempo o el Todo como totalidad abierta. Si quieren, este otro tipo de imagen que busco, siguiendo a Eisenstein, es el Todo del film. Es lo que llamaremos «la Idea».

¿Es el Todo? Sí, es el Todo. De acuerdo, pero entonces no es una imagen particular, no es un tipo de imagen. Y bien así, también lo es. Y por el momento estamos forzados, mal que bien, a seguir. Habrá que solucionarlo. Hay que mantener ambas: sí, es el Todo del film, y sin embargo es un cierto tipo de imagen. ¿Cómo resolver eso? Que es un cierto tipo de imagen quiere decir que es un tipo al lado de otros. Es un tipo de imagen distinta del tipo imagen-movimiento y literalmente al lado de las imágenes-movimiento. Al mismo tiempo sostengo que es el Todo de las imágenes del film. ¿Es esto tan molesto para nosotros? Quizá no. No hay que apresurarse y decir que estamos en una contradicción.

Pienso en un autor de otro dominio, un autor de literatura, Proust. En uno de sus últimos tomos, en la última parte, *El tiempo recobrado*<sup>10</sup>, pasa largas y largas páginas diciendo que en su libro *En busca del tiempo perdido* hay un Todo, sólo que es un Todo muy especial porque él mismo es una parte al lado de las otras. A primera vista, un Todo no tiene él mismo partes puesto que es el todo de las partes. Él mismo no tiene partes, pero eso no le impide tener aspectos. Es un Todo bajo tal o cual aspecto. No sólo es un Todo bajo tal o cual aspecto sino que hay que decir que, al mismo tiempo, es una parte al lado de las otras. Bueno, busquemos entonces.

Vimos una primera dirección en esta vía —pero no hay que fijarse allí demasiado— cuando invocaba muy rápidamente la profundidad de campo. Es un tipo de imagen al lado de otras. En Welles, por ejemplo, las imágenes en profundidad de campo están al lado de las imágenes-movimiento sin profundidad de campo. Sin embargo, también es cierto que estas imáge-

<sup>10</sup> Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*, Alianza, Madrid, 1990, Tomo 7: «El tiempo recobrado».

nes en profundidad de campo tienen una cierta vocación de totalización abierta. Son Todos abiertos bajo tal o cual aspecto. Finalmente, nos parecía muy extrañamente que estas imágenes en profundidad de campo tienen dos funciones por las cuales son fundamentalmente imágenes-tiempo. Es decir que no se contentan con introducir el volumen en la imagen, sino que introducen una cuarta dimensión que es el tiempo, bajo su doble forma: el tiempo-contracción y la forma que casi parece la contraria, el tiempo-capa o circuito. Y me había parecido que eso se correspondía completamente con las dos formas principales de la memoria bergsoniana, la memoria-contracción y la memoria-capa o circuito.

Pero digo que no hay que apegarse demasiado a la profundidad de campo porque la profundidad de campo no es la imagen-tiempo. Puede serlo, pero no hay necesidad de esa técnica. Aún más, hay grandes cineastas que tienen que ver con el tiempo y que no utilizan nunca o casi nunca la profundidad de campo. Citemos por ejemplo a Fellini. En Visconti, la aprehensión fundamental del tiempo y de la temporalidad cinematográfica es independiente de la profundidad de campo. No hay que decir, entonces, que para tener una imagen-tiempo hay que pasar por la profundidad de campo. Podemos servirnos de la profundidad de campo para obtener ya sea operaciones de contracción del tiempo, que liberan el tiempo bajo su forma de contracción, ya sea operaciones de capa o de circuito. Es posible, pero no es necesario.

El Todo está abierto. Ven ustedes que planteo en esta primera vía, a este primer nivel, una relación que puedo presentar como la relación imagen-movimiento/imagen-tiempo, que puedo presentar también como la relación imagen-movimiento/Idea-con una I mayúscula, es decir: Todo-. ¿De qué se trata finalmente? Se trata de lo que fue para nosotros el problema último. Y está bien abordarlo al final del año, como aquello que fue nuestro problema desde el principio. Evidentemente se trata -y es por eso que me había lanzado sobre este tema— de la relación de la imagen cinematográfica con el pensamiento. Se trata de la siguiente pregunta: ¿es el cine capaz de aportarnos una nueva manera de pensar? Al menos de derecho, no pregunto si lo ha logrado. ¿Está en condiciones, en tanto cine, de presentarnos el pensamiento de una nueva manera y al mismo tiempo -es inseparable- de hacernos pensar de una nueva manera? ¿Hay una relación específica de la imagen-cine con el pensamiento? Ese era, en efecto, nuestro problema. Y sienten que si descubro un lazo necesario entre una imagen-movimiento y ya sea la imagen-tiempo, ya sea la Idea cinematográfica —que es a la vez un Todo del film pero también un tipo de imagen al lado de otras-; si lo

encuentro, habré resuelto la cuestión de qué es —para mí, en todo caso- una relación imagen cinematográfica/pensamiento.

Pienso aquí en un texto de Alexandre Astruc que me impresionó mucho. Es también a propósito de la profundidad de campo, pero evidentemente hay que relativizarlo. Todo lo que acabo de decir es que finalmente la profundidad de campo es una astucia técnica muy importante. Servirse de ella arbitrariamente no tiene ningún sentido. Solo tienen derecho a servirse de esa técnica aquellos que tienen algo que obtener de ella. Pero si no nos servimos de esa técnica, hay muchas otras. De todas maneras, nada se reduce a un problema técnico. Pero pienso en ese texto de Alexandre Astruc<sup>11</sup> en el que decía que las imágenes en profundidad de campo, tal como aparecen por ejemplo en Jean Renoir antes de Welles, y tal como serán llevadas luego por Welles a un cierto nivel magistral, han cambiado mucho en cuanto a la función del pensamiento en el cine. Me gusta mucho este texto porque permanece en el misterio, no desarrolla mucho. Dice que antes, si la imagen-cine actuaba sobre el pensamiento, era bajo la forma de la metáfora. En efecto, pienso en el texto de Epstein<sup>12</sup>, cuando plantea la cuestión de cuál es la relación entre el cine y el pensamiento, y gira siempre alrededor de la idea de que esta relación consiste en que el cine lanza un pensamiento extremadamente potente de tipo metafórico. Astruc dice que con la profundidad de campo el pensamiento deja de funcionar como metáfora por relación al cine y deviene teorema. Esto se vuelve bastante misterioso, pero el texto es muy bueno. Deviene teorema... ¿Qué quiere decir? No se sabe muy bien.

¿Qué impresión da la profundidad de campo? Hablando de algunas imágenes en profundidad de campo de Renoir, Astruc dice que es *como si la cámara se hundiera como un quita-nieve y desde entonces expulsara algo a ambos lados, a derecha y a izquierda*. Como si expulsara lo que ha dejado de valer en la imagen. *Una especie de avance temporal –ven que esto es ya muy interesante– en el que progresivamente, a medida que se creería que la cámara se hunde, expulsa a derecha y a izquierda, sobre los dos bordes de la pantalla...* Hay una imagen posterior al texto de Astruc, que encuentro muy bella, en el film de Fassbinder... ¿Lili Marleen? ¿Así se llama? ¿Cómo se llama? Sí, *Lili Marleen*<sup>13</sup>. Es una ilustración de lo que Alexandre Astruc llama la operación

<sup>11</sup> Cf. Alexandre Astruc, *Naissance d'une nouvelle avant-garde: La «caméra-stylo»*, publicado originalmente en L'Écran Français N° 144, 30 de marzo de 1948.

<sup>12</sup> Cf. Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma*, Seghers, Paris, 1974.

<sup>13</sup> Rainer Werner Fassbinder, *Lili Marleen*, 1981.

encuentro, habré resuelto la cuestión de qué es—para mí, en todo i aso- una relación imagen cinematográfica/pensamiento.

Pienso aquí en un texto de Alexandre Astruc que me impresionó muí lio. Es también a propósito de la profundidad decampo, pero evidrnieiiiiite hay que relativizarlo. Todo lo que acabo de decir es que finalmente lu pu il'undidad de campo es una astucia técnica muy importante. Servirse de ella arbitrariamente no tiene ningún sentido. Solo tienen derecho a servir.se de usa tu nica aquellos que tienen algo que obtener de ella. Pero si 110 nos m i vimos «I» esa técnica, hay muchas otras. De todas maneras, nadase reduce .1 un problema técnico. Pero pienso en ese texto de Alexandre Astruc" en el que dei la que las imágenes en profundidad de campo, tal como aparecen poi ejemplo en Jean Renoir antes de Welles, y tal como serán llevadas luego pot Wellrs a un cierto nivel magistral, han cambiado mucho en cuanto .1 la luin huí del pensamiento en el cine. Me gusta mucho este texto porque p<i m.iiiet e en el misterio, no desarrolla mucho. Dice que antes, si la imagen 1 inc .1l maha sobre el pensamiento, era bajo la forma de la metáfora. En elei 10, picimo en el texto de Epstein<sup>12</sup>, cuando plantea la cuestión de cuál es la rel.u itm entre el cine y el pensamiento, y gira siempre alrededor de la idea de que esta tel.u lón consiste en que el cine lanza un pensamiento extremadamente potente de tipo metafórico. Astruc dice que con la profundidad de campo el pensamiento deja de funcionar como metáfora por relación al cine y deviene teorema I sto se vuelve bastante misterioso, pero el texto es muy bueno. Deviene teorema... ¿Qué quiere decir? No se sabe muy bien.

¿Qué impresión da la profundidad de campo? Hablando de algunas imágenes en profundidad de campo de Renoir, Astruc dice que es *como si la cámara se hundiera como un quita-nieve y desde entonces expulsara a jyo a ambos lados, a derecha y a izquierda*. Como si expulsara lo que ha dejado de valer en la imagen. *Una especie de avance temporal –ven que esto es ya muy interesante- en el que progresivamente, a medida que se creería que la cámara se hunde, expulsa a derecha y a izquierda, sobre los dos bordes de la pantalla...* Hay una imagen posterior al texto de Astruc, que encuentro muy bella, en el film de Fassbinder... *¡Lili Marleen!* ¿Así se llama? ¿Cómo se llama? Sí, *Lili Marleen*<sup>xi</sup>. Es una ilustración de lo que Alexandre Astruc llama la operación

<sup>11</sup> Cf. Alexandre Astruc, *Naissance d'une nouvelle avant-garde: La «caméra-stylo»*, publicado originalmente en L'Écran Français N° 144, 30 de marzo de 1948.

<sup>12</sup> Cf. Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma*, Seghers, Paris, 1974.

<sup>13</sup> Rainer Werner Fassbinder, *Lili Marleen*, 1981.

quita-nieve. Para aquellos que la vieron, la cuento rápido para que comprendan. Estalla una gresca en el fondo del bar, hay personas que se pelean. Hay una gran profundidad de campo, se pelean verdaderamente en el fondo. Y hay personas asustadas. Los clientes del bar que tienen miedo de la gresca huyen por el frente en relación al espectador, por el primer plano. De modo que se tiene la impresión de estar exactamente en la situación de alguien que entra en el bar y es empujado por los tipos que salen atemorizados, mientras que la gresca se desarrolla en el fondo. Allí hay una muy, muy bella imagen, una imagen típica, para manual, de profundidad de campo, en la que se ve muy bien cómo la cámara oficia de quita-nieve. Se creería que es ella la que elimina la comparsa devenida inútil y los tipos que huyen en primer plano. Muy bella imagen quita-nieve.

Eso sería entonces la vía teoremática en lugar de la vía metafórica. De modo que en última instancia podría decirse que si no hubiera más que imágenes-movimiento, seríamos conducidos, por ejemplo, a aquello sobre lo cual insistía la escuela francesa de Gance, de Epstein, etc. Es decir, fundamentalmente a un pensamiento-metáfora. Mientras que cuando abrimos paso a un tipo de imagen distinta a la imagen-movimiento puede ser que aparezca algo diferente. Es decir, la posibilidad de un pensamiento... Bueno, por el momento tomemos los términos de Astruc: de un pensamiento teoremático. ¿Pero qué querría decir en el cine «un pensamiento teoremático»? ¿Es casual que haya un film célebre de Pasolini que se llama *Teorema*<sup>14</sup>? ¿Qué quiere decir ese extraño film?

Segunda vía. Que va a conducirnos al mismo resultado. Acabo de mostrar que la imagen-movimiento en tanto tal, y porque es un corte o una perspectiva temporal, nos remitía a otro tipo de imagen. Nuestra segunda vía sería aquella sobre la cual insistimos tanto las últimas veces. Esta vez se trata de una especie de puesta entre paréntesis, de puesta en cuestión de la imagen-movimiento, que con más razón va a abrirnos a otro tipo de imagen, al otro tipo de imagen. Yo diría que la primera vía era indirecta. Esta vez, la puesta en cuestión de la imagen-movimiento, y entre las imágenes-movimiento, la puesta en cuestión en particular de la imagen-acción, nos pone directamente en relación con otro tipo de imagen que puedo llamar «imagen-tiempo», «imagen-pensamiento» o «Idea cinematográfica».

Es otra vía, y hemos visto que de cierta manera era la vía tomada por algunas tendencias del cine contemporáneo, es decir, tanto por el neorrealismo

<sup>14</sup> Pier Paolo Pasolini, *Teorema*, 1968.

italiano, como por la *nouvelle vague* francesa, como por la llamada «escuela de Nueva York». Sólo lo recuerdo, porque pasamos mucho tiempo en eso. Nos interesaba mucho puesto que se trataba esta vez como de una suspensión de la imagen sensorio-motriz en provecho de una imagen sensorial «pura», es decir, lo que yo llamaba la «imagen óptica pura» o «la imagen sonora pura».

Ahora bien, es esta imagen sensorial «pura» despegada, o al menos desfasada de su motricidad normal, la que se pone en relación con el otro tipo de imagen. De modo que retomo a este nivel nuestra hipótesis —esa buena o mala— sobre la imagen óptica pura. Es decir, sobre lo que ahora llamo «imagen sensorial pura». No hay razón para otorgar semejante privilegio a lo óptico, esto vale también para lo sonoro a partir del momento en que hay sonido síncrono —lo cual no tenía, entre paréntesis, el neorrealismo italiano—. Si la imagen sensorial «pura» ha cortado —digo «cortado» por comodidad, ustedes matícen— su prolongamiento motor clásico, tradicional, es capaz de ponernos directamente en relación con el otro tipo de imágenes, que todavía estamos buscando y que llamamos imagen-tiempo, imagen-pensamiento. Imágenes que, una vez más, son un tipo particular de imagen y al mismo tiempo el Todo de las imágenes del film. El Todo bajo tal o cual aspecto. Y es porque son siempre el Todo del film bajo tal o cual aspecto que podría decir que son el Todo y también un tipo de imagen especial al lado de las otras. ¿Qué querrá decir eso? Aquí es donde estoy y donde comienza lo nuevo que tengo para decir.

Nuestras imágenes ópticas, sonoras, sensoriales puras ya no están en relación con la motricidad tradicional. «Motricidad tradicional» es la imagen-acción tal como la vimos, en las formas SAS o ASA. Puesto que la imagen sensorial llamada «pura» ya no está en relación con la imagen-movimiento, entra en relación o va a poder entrar y hacernos entrar en relación —esa va a ser su potencia— con el otro tipo de imagen. Es decir, una vez más, con el Todo. Pero este Todo es también una parte.

Permítanme llamarle «modo» a este Todo, a estos Todos, a estos aspectos del Todo que son también una parte al lado de otras, es decir, una vez más, una imagen distinta a la imagen-movimiento. ¿Por qué esta palabra, «modo»? Porque es aquí una palabra cómoda para designar el término último de este otro tipo de imagen. Vimos que su término último era el pensamiento. Yo diría que hay tantos modos del pensamiento como aspectos del Todo o imágenes particulares de un tipo distinto a la imagen-movimiento. Es abstracto, pero quizá este «abstracto» les permita seguir mejor lo que tengo para decir. Digo que las imágenes sensoriales puras ya no encuentran su prolongamiento en la motricidad de la imagen-acción, sino que van ahora a prolongarse en modos

que serán, entonces, imágenes-pensamiento. Quizá haya muchos modos, pero tendrán en común el ser modos del pensamiento.

De allí mi pregunta: ¿con qué modos principales está en relación la imagen sensorial -cuya hipótesis intenté fundar en todas las sesiones precedentes-? Y bien, mi lista no es exhaustiva, pero creo que hasta ahora está en relación con cuatro grandes modos. Y aquí resumo lo que nos queda por hacer, pero podría tomarnos un trimestre. Nos tomará sólo estas dos sesiones, y después: «Adiós». Son cuatro grandes modos pero, una vez más, hay cinco, seis, «... y luego esperamos un nuevo cineasta que encontrará otros. Hago un inventario así nomás, y dentro de un modo ya agrupo personas muy diferentes...

Llamo al primer modo, por comodidad, «modo imaginario». Remite a un cierto tipo de imagen que me gustaría llamar, en la clasificación de los signos que resumiremos la próxima vez, «escena». Como una escena de teatro. En mi caso, si quisiera desarrollarlo en particular, tomaría a Fellini.

Segundo modo. Es muy diferente. Lo llamaría «modo didáctico». Esta vez la imagen sensorial pura ya no estaría en relación con escenas, es decir con modos imaginarios, sino con modos del pensamiento muy particulares que podemos llamar —en efecto, es un término cómodo— «didácticos». Pondría aquí principalmente, aunque un poquito más tarde haya que justificarlo, al último Rossellini, al Rossellini de *Sócrates*<sup>15</sup>, de *La toma del poder de Luis XIV*<sup>16</sup>, etc. Y por razones que intentaré enunciar, pondría a Straub.

Tercer modo. Lo llamaré «crítico». Esta vez la imagen sensorial pura se pone y nos pone en relación fundamental con el pensamiento concebido como actividad positiva crítica y ya no como actividad didáctica. Es una especie de criticismo positivo. Aquí me siento más seguro de mí, y no veo más que un ejemplo, pero uno muy importante: Godard.

Al cuarto modo lo designaría con un nombre complicado, filosófico: modo «trascendental». Es el modo que corresponde al siguiente caso: la imagen sensorial pura se pone y nos pone en relación directa con imágenes-tiempo como modo del pensamiento, es decir, con un tiempo que no es el de las cosas sino el del pensamiento. Pues el pensamiento toma tiempo. Quiero decir, el pensamiento no tiene lo eterno por elemento. La idea del tiempo como modo del pensamiento me parece uno de los problemas más fundamentales que pueden ser comunes al cine y a la filosofía. E ilustraría este modo trascendental con aquellos que representan para mí —pero queda en cada uno hacer su lista— los

<sup>15</sup> Roberto Rossellini. *Sócrates*, 1970.

<sup>16</sup> Roberto Rossellini, *La prise du pouvoir par Louis XIV*, 1966.

grandes cineastas del tiempo. Por ejemplo —me hice una lista corta—: Resnais, Visconti, Pierre Perrault en Canadá. Para retomar términos de Comtesse, se distinguen por una estructura del tiempo de la que ya no podemos decir que es el tiempo ordinario, por estructuras temporales eminentemente paradójicas. Eminentemente paradójicas porque son el tiempo como modo del pensamiento.

Resumo, entonces, por impreciso que sea todo esto. La imagen óptica pura o, si prefieren, la imagen sensorial pura que rompió su relación con la motricidad normal ya no se prolonga en la imagen-acción. Desde entonces, se prolonga en uno de los modos precedentes.

Es obvio que di mi lista admitiendo la posibilidad de que ustedes la aumenten, de que vean otras direcciones que se me escapan. Es eso incluso lo que me interesaría. Si di mi lista, es para que sientan que estas distinciones son al menos bastante borrosas, pues evidentemente hay una especie de compenetración de todos estos modos entre sí. No puedo decir seriamente que Fellini es lo imaginario y chau. Es evidente que Fellini, que el cine de Fellini tiene una relación fundamental con el tiempo. Esto no impide que de cierta manera —intentaré justificar este punto de vista— su relación con el tiempo está como mediatizada por el modo imaginario. Es evidente que Visconti o Resnais también tienen que vérselas con lo imaginario. Pueden incluso hacer filmes sobre lo imaginario. Pero en mi parecer no es su problema... Es un poco una cuestión de olfato... Pero cada uno puede tener un olfato diferente. Yo me digo que en el caso de Resnais no es su verdadero problema. Sólo llega a lo imaginario por intermedio de un problema que le resulta más profundo: la vía trascendental, es decir, la vía del tiempo, la vía de la imagen-tiempo.

¿Y por qué se mezcla todo eso? Es decir, ¿por qué hay pasaje de un modo a otro en los cuatro modos que aislé arbitrariamente? Ya se los dije, es que de todas maneras se trata de la imagen-pensamiento en el cine. Se trata del pensamiento, que es tanto el Todo del film como un tipo particular de imagen. Entonces, en tanto tipo particular de imagen puede muy bien tener cuatro modos. Pero es también el Todo del film. Es decir, de cualquier manera se trata de la relación de la imagen sensorial pura con el pensamiento: ¿cómo hace pensar la imagen sensorial pura? Ese sería para mí el problema de las relaciones cine/filosofía. Después de todo, ¿hay desde entonces una posible causa común entre lo que se llama el «pensamiento filosófico» y lo que podría llamarse el «pensamiento cinematográfico»? Y entonces todavía no puedo abordar aquí mi estudio de los modos particulares, de los cuatro modos que acabo de definir. E insisto sobre esto, si los llamo «modos» es porque tienen una raíz o una sustancia común: el pensamiento.



Es aquí que tocamos el verdadero problema del cine. Y de allí que para mí haya un problema. Es que todo esto, todo lo que dije, lo ha sentido todo el mundo desde siempre. Pero hay uno que hizo más que sentirlo y se encontró en una situación catastrófica... Es verdad que la situación de los cineastas es siempre catastrófica, así que no hay que preocuparse demasiado. Es Artaud. Es Antonin Artaud, pues ha tenido una rara aventura sobre la cual, creo, no se ha echado luz. ¿Cómo echar luz sobre lo que sea que concierna a Artaud?

Artaud piensa, con o sin razón, que tiene ideas sobre el cine y sobre cómo hacer un film. El mismo hizo guiones. Uno de ellos fue rodado en condiciones que siguen siendo oscuras para mí. No sé en qué estado están los textos, hay seguramente textos que no conozco... Habría que preguntarle a la editora de Artaud... En fin, tal como yo veo las cosas, es un verdadero pastiche. El único film que fue llevado a cabo es *La Coquille et le Clergyman*<sup>17</sup>. Fue realizada por Germaine Dulac, que era una muy, muy buena cineasta. Las cosas se vuelven poco claras: ¿participó Artaud en el rodaje? ¿Participó activamente en la adaptación del guión, en el guión técnico, incluso sin haber participado en el propio rodaje? Creo que unos dicen que sí, otros dicen que no. Algunos textos de Artaud son muy elogiosos para con Germaine Dulac, otros son abominables y tratan a la pobre Germaine Dulac como a un perro. «No comprendió nada», dice Artaud. Y la situación se vuelve aún más oscura puesto que Artaud dice: «Me robaron todo. No solamente se mutiló, se falseó, se desfiguró mi film *La Coquille et le Clergyman*, sino que de hecho era el primer film surrealista»<sup>18</sup>. Y se las agarra con Buñuel y con Cocteau. «Ellos después tomaron recetas —dice— pero dejaron escapar lo esencial que había o que debía haber habido en *La Coquille et le Clergyman*: el alma». Son recetas, todo se volvió arbitrario. ¿Qué quería decir? Que hicieron filmes oníricos. La situación entonces se complica todavía más, porque cuando vemos *La Coquille et le Clergyman* nos parece en efecto el primer film surrealista porque es puro film onírico. Y Artaud dice: «Germaine Dulac es una villana. Transformó mi guión y mi film en sueño porque no comprendió nada». Entonces dice que es el primer film surrealista e incluso el único, pero al mismo tiempo que no es, o no debería haber sido, un film onírico. ¡Esta historia es un pastiche! ¿Qué es lo que reprocha?

<sup>17</sup> Germaine Dulac, *La coquille et le clergyman*, 1928.

<sup>18</sup> Cf. Carta a Jean Paulhan, del 22 de enero de 1932, en Antonin Artaud, *El cine*, Alianza, Bs. As., 1994.

Esto va a permitirme avanzar. Ya hemos previsto el film onírico en nuestras categorías. Evidentemente, el film onírico será un caso de lo que llamaba el «modo imaginario». Después de todo, incluso cuando se mueva, la imagen onírica, la imagen de sueño es completamente distinta a una imagen-movimiento. Y en la imagen de sueño vemos bien en qué el modo imaginario —que comprende lo onírico, pero agrupa además otras cosas— es un modo del pensamiento. Sólo que quizá sea el más ambiguo, el más peligroso, el más equívoco de mis cuatro modos. Digo esto porque es el que menos prefiero. Me atrevo a decir que es el que menos me gusta. Pero lo digo así nomás, a ustedes puede gustarles... En todo caso, es una trampa. ¿Por qué? Ya podemos sentirlo: porque es manifiestamente el modo más fácil de obtener a través de procedimientos técnicos vacíos.

Y no es por casualidad que en el inicio del cine, cuando todavía se revolcaban de alegría, cuando eran como jóvenes que descubrían todo, muchos dicen que la relación entre el cine y el pensamiento no es difícil: se trata de que el cine nos abre al sueño. Y explícitamente asimilan el pensamiento cinematográfico al trabajo del sueño. Vean por ejemplo los textos de Jean Epstein. Y no cito un autor surrealista. Con más razón para los surrealistas. Epstein no tiene nada de surrealista, pero piensa que una de las claves del cine es que es capaz de reproducir el trabajo del sueño. ¿Bajo qué forma? Con las condensaciones, sobreimpresiones, con las rupturas de lógica, con las rupturas de plano, con todos sus procedimientos técnicos. Piensa que va a poder ser una maravillosa experimentación sobre el trabajo del sueño.

Ahora bien, me pregunto si este modo de lo imaginario no es el más peligroso. Ya veremos, es una pregunta. Pero eso explicaría un poco la reacción de Artaud. Dice todo el tiempo que *La Coquille et le Clergyman* debe asemejarse a un sueño pero que no es un sueño. Su actitud no es clara, es muy, muy complicada. En cualquier caso, para aquellos que no lo han visto, les garantizo que *La Coquille et le Clergyman* es un film onírico. Germaine Dulac lo convirtió en film onírico. Es en efecto el primer film surrealista. Artaud no quería eso, pero ¿qué quería?

Y bien, su tesis práctica me parece muy interesante. Dice que para él el problema del cine es el problema del pensamiento y no el del sueño. Cuando crea que el problema del cine no es el problema del pensamiento, abandonará el cine. Dirá que el cine no vale nada. Creyó en el cine en tanto creyó que su problema podía ser el problema del pensamiento. ¿Qué quiere decir eso? Su posición es a pesar de todo más complicada de lo que digo, porque cuando dice que el problema del cine es el problema del pensamiento, invoca el sueño.

Y al mismo tiempo lo recusa. Cito un texto. Todos estos textos que cito están reunidos en el tomo III de las *Obras completas*: *Este guión -La Coquille et le Clergyman-* no es la reproducción de un sueño y no debe ser considerado como tal. No trataré de excusar su incoherencia aparente por la escapatoria fácil de los sueños —«escapatoria fácil», eso me gusta, está bien-. Los sueños tienen más que su lógica, tienen su vida, en la que no aparece más que una inteligente y oscura verdad. Reconocen aquí el estilo de Artaud. *Este guión busca la verdad oscura del espíritu en imágenes surgidas únicamente de sí mismas*<sup>19</sup>. No niega que esto pase por el sueño. Aún más, página 76, creo: *Este guión puede asemejarse y emparentarse* —no lo niega, ya en el guión- *con la mecánica de un sueño...* Es decir, con el trabajo del sueño, con aquello que los psicoanalistas llaman «el trabajo del sueño». *Este guión puede asemejarse y emparentarse con la mecánica de un sueño sin ser él mismo un sueño...* —ven ustedes su situación, está como pegoteado en una posición rara- *...es decir, se comprende hasta qué punto restituye el trabajo puro del pensamiento*<sup>20</sup>. Si intento describir su posición con toda su ambigüedad, sería la siguiente. Lo importante es la relación de la imagen cinematográfica con el pensamiento, y por supuesto, el sueño es un modo del pensamiento. Entonces, la relación de la imagen cinematográfica con el pensamiento tomará el aspecto, tomará en ciertos aspectos el modo onírico, pero eso será más una apariencia que una última palabra. Posición complicada.

Yo creo que todos aquellos que se lanzaron a un cine de lo imaginario se encontraron en este pastiche, en esta especie de pegote: saber que el objetivo está en otra parte y estar tan tomados por su asunto de lo imaginario que chapotean allí sin poder salirse. De modo que, de mis cuatro vías, la vía de lo imaginario sería la única verdaderamente turbia. Deciden ustedes si, desde entonces, sería la mejor o la menos interesante. En fin, les digo todo esto pero no me aferró a ello en absoluto.

Pero continuemos. ¿Qué es lo que quería Artaud en esta extrema complejidad de situación? Es complicado. Por eso insistí en desarrollar todo esto, para no decir cosas prematuras. Es una historia rara... ¿Qué es lo que quiere? En esos textos se encuentran formulaciones que, a mi modo de ver, no fueron notadas en su momento. Y aquí parezco muy astuto al notarlas ahora, pero en mi opinión sólo pueden notarse gracias a todo lo que pasó —independientemente de Artaud— en el cine moderno. Pues una vez más, lo que Artaud nos dice desde

<sup>19</sup> Cf. «La concha y el reverendo: Cine y realidad», en Antonin Artaud, *El cine*, op. cit., p. 88.

<sup>20</sup> «La concha y el reverendo», en *Ibidem*, pp. 11-12.

el principio es que no soporta la dualidad del cine — particularmente del cine francés de su época— entre una tendencia abstracta y una tendencia narrativa. En efecto, Grémillon, Dulac... todos hicieron cine cinético abstracto. Vieron allí una especie de investigación sobre los ritmos visuales, puros estudios de ritmos visuales. Y luego estaba el cine narrativo. Artaud dice: «No, hay que encontrar otra cosa, sino el cine va a reventar. Reventará ya sea de banalidad, ya sea de abstracción». ¿Pero cuál es su propia solución?

Primera cita. ¿Qué es el cine narrativo? Es un cine «de texto», dice Artaud, donde el texto cuenta. Es decir, cuenta el texto preestablecido. Es un cine de trama. En otros términos, es lo que nosotros hemos descrito bajo el nombre de «cine de la imagen-acción» SAS o ASA. Es un cine que cuenta una historia, un cine narrativo. No digo que se agote en la narración, hemos visto la belleza de ese cine, pero es cine narrativo. Es la imagen, es el estatuto de la imagen que llamábamos «imagen sensorio-motriz». Es la imagen-acción. Ahora bien, nos dice en la página 76... ¡Oh la la! ¡Todas mis citas son falsas!... No, es la página 22... espero... He aquí el texto que corresponde: *Estamos a la búsqueda de un film con situaciones puramente visuales, cuyo drama derivaría de un golpe a los ojos, extraído, si me atrevo a decirlo así, de la sustancia misma de la mirada, que no provendría de circunloquios psicológicos de esencia discursiva, ni serían sólo textos traducidos visualmente*<sup>21</sup>. Encuentro este texto muy, muy bueno. Ustedes comprenden, *estamos buscando un film de situación puramente visual* no quiere decir «visiones abstractas». El contexto es categórico, puesto que acaba de denunciar el cine cinético abstracto. No se trata de movimientos visuales puros, se trata de situaciones —me agrada la palabra, pero no manipulo el texto—, es decir no de abstracciones. Situaciones puramente visuales por oposición al cine de historia que produce situaciones óptico-motrices, sensorio-motrices. Situaciones puramente visuales cuyo drama, es decir la acción, derivaría de un golpe dado a los ojos.

Segunda cita. Y es aquí que agrega que esto no sería la reproducción de un sueño y no debe ser considerado como tal. Situación puramente visual. Pero nos dice que de ella derivaría un drama. Solo que es un drama que ya no sería en absoluto el drama de las narraciones o el de las acciones. Será otro drama. Busquemos, entonces, qué sería. ¿Hay otro texto en el cual precise? ¡Sí! Página 76: *Del choque de los objetos y de los gestos -volvemos a encontrar la misma palabra, el «choque»— se deducen verdaderas situaciones psíquicas —aunque acaba de recusar la psicología- entre las cuales el pensamiento, arrinconado,*

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 87.

busca una salida sutil<sup>22</sup>. Artaud está reclamando entonces un cine que iría de situaciones puramente visuales a situaciones psíquicas puras.

¿Tenía ideas para realizarlo, para llevar a cabo todo esto? Cualquiera sea la diferencia entre Godard, o Rivette, o incluso Rossellini, creo que no repudiarian ni una palabra. Si resumo el manifiesto de Artaud, si lo reconstituyo bajo la forma «quebrems la imagen-acción narrativa, es decir, la imagen sensorio-motriz para establecer un lazo directo entre situaciones ópticas puras y situaciones psíquicas no menos puras», es de esta manera que desde el principio intento definir lo que hay de común entre aquello que ocurrió desde el neorrealismo italiano. Ahora bien, no voy a decir que Artaud tenía el presentimiento, puesto que, una vez más, no se trata solamente de la realización de Germaine Dulac. Y esto todavía hay que ponerlo en la cuenta, cargarlo sobre la espalda del surrealismo. Lean *La Coquille et le Clergyman* en el propio guión. Debido a que Artaud estaba todavía en ese momento tomado por el surrealismo, la única manera en que concibió la realización de su programa fue un film, a pesar de todo, de tipo onírico. Es decir, para realizar ese programa tomó la vía más dudosa, la más ambigua, la única vía verdaderamente ambigua, la única vía sin salida. Es decir, la vía de lo imaginario. ¡Qué desgracia! Pero no podía hacer otra cosa. Es por eso que no digo en absoluto que el cine moderno depende de Artaud. Para nada. Hizo falta trazar otras vías para encontrar realizado un programa análogo a aquel de Artaud: «de la situación óptica pura a la situación psíquica pura». Añado simplemente, para aquellos a quienes les interese el problema de Artaud, que en mi opinión exagera. *La Coquille et le Clergyman* es una reconstrucción de sueño. Vean el film, que a veces vuelve a darse en la cinemateca. Pero lean el guión, es un guión de sueño, y las situaciones ópticas son de hecho situaciones oníricas, no son situaciones ópticas.

Por el contrario, entre los guiones que jamás fueron realizados y que están en el tomo III, hay dos que me interesan mucho y que les aconsejo recorrer, leer, a aquellos a los que les interese este punto. Hay un guión que se llama *Vols*<sup>23</sup>, en el cual hay un drama, pero se siente que el drama no tiene ningún interés. Es un joven abogado que ve llegar una bella muchacha a su despacho. Ella agita un papel, un documento que va a hacerle ganar su caso. Entonces el abogado grita: «¡Está ganado! ¡Has ganado! ¡Hemos ganado!». Y un tierno sentimiento nace entre el abogado y la muchacha. Después

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>23</sup> «Vuelos», en Antonin Artaud, *El cine*, op. cit., pág. 114.

una criatura pérfida—que se ve inmediatamente que es un bribón— penetra con un pretexto en el despacho del abogado, se apodera del documento y se escapa con su apariencia pérfida. El abogado vuelve, se da cuenta de que el documento desapareció, se arranca los cabellos, la muchacha llora... Empieza bien. Pero eso dura muy poco en el guión. Viaje en taxi, en el que va a buscar al bribón. No es onírico. No es fácil buscar al bribón en taxi, ¿no? Y hay largas descripciones con situaciones ópticas, según el guión: carteles, por ejemplo. De vez en cuando se desliza también hacia el surrealismo, pero se siente que es otro clima, que es verdaderamente lo que Artaud hubiera hecho. No digo que hubiera hecho lo que se hace ahora, sería idiota. Pero podemos imaginar lo que hubiera hecho en su época. El verdadero Artaud, me digo, no está en *La Coquille et le Clergyman*, está en este primer guión, *Vols*. Después el abogado toma un avión, porque llega justo con su taxi para ver al bribón tomar un tren para irse a los campos de petróleo de Oriente—el caso concierne al petróleo de Oriente—. El bribón toma el *Orient Express*, el abogado toma un avión. Estarán allí los dos viajes, también con situaciones ópticas puras. Después, evidentemente recupera el documento, estrangula al bribón, todo perfecto... Pero es muy, muy interesante.

Segundo guión: *Les Dix-Huit Secondes*<sup>24</sup>. Son dieciocho segundos de la vida de un hombre. El film dura una hora y media, pero esa hora y media es de hecho, en imagen-tiempo, dieciocho segundos. Y es el drama del propio Artaud... En fin, tal como Artaud presentó siempre su drama: algo en el pensamiento que impide el ejercicio del pensamiento. O si prefieren, una impotencia de pensar que se ejerce en el corazón del pensamiento. ¿Cómo va a tratarlo Artaud cinematográficamente? Aquí también se tratará de relaciones entre situaciones visuales. Choque de imágenes visuales y fracaso de una formación del pensamiento cuyo modo podrían volverse las imágenes. Y en el decimotercero segundo el tipo dispara su revólver y ¡pum! Se mata.

Les señalo estos dos guiones no como modernos —sería absurdo—, sino como teniendo potencialidades modernas que no me parece que estén en *La Coquille et le Clergyman*. Lo que quiero decir, entonces, es que este pasaje por Artaud fue únicamente como para asentar mi problema, y en absoluto para decir que Artaud había adivinado todo. No es eso lo que tengo en mente. Lo que tengo en mente es decir que me interesa enormemente que Artaud haya empleado este doble término: situación óptica o situación visual, a poner en

<sup>24</sup> Antonin Artaud, *Les Dix-Huit Secondes*, *Les Cahiers de la Pléiade*, 1949. (Trad, cast.: *Los dieciocho segundos*, en *El cine*, op. cit., p. 77).

relación con situación psíquica—«situación psíquica» que en él quiere decir «el pensamiento en su dificultad de ejercicio»—.

Bueno, vuelvo a donde estábamos. De la imagen sensorial pura al pensamiento; pensamiento que sería propio al cine, que puedo llamar entonces «imagen-pensamiento». Esa relación se efectúa según cuatro modos posibles -no siendo esta lista, una vez más, restrictiva—: modo imaginario -extremadamente turbio, hay que desconfiarle—; modo didáctico; modo crítico; modo trascendental... y todos aquellos modos por venir que inventarán los cineastas. Estamos en el estudio del primer modo. Hacemos un recreo... Sí, ¿alguien quería decir algo?

Intervención: (*Inaudible*)

Deleuze: Todo lo que puedan agregar me parece bien. Eso es lo que me gustaría hacer la próxima vez. No tengo presente *El idiota* de Kurosawa<sup>25</sup>, así que no puedo responderte. Pero me parece excelente, es casi lo que deseo que digan, o bien que no vi que había otro modo, o bien que les vienen a la mente autores en los cuales yo no pienso. Si ves el medio por el cual Kurosawa alcanza allí imágenes-tiempo, me dan ganas de preguntarte por qué... Tendrías que hacerme una pequeña nota.

Ven entonces lo que nos queda por hacer -después, habremos terminado-: un examen de los cuatro modos. Estos cuatro modos son entonces modos a través de los cuales la imagen sensorial entra en relación con -y desde entonces, produce— la imagen-pensamiento. Son modos del pensamiento. Esto es lo que debe quedar muy claro. Voy a proceder así: sólo voy a extenderme sobre el modo malo, el primero; sobre los otros iré muy rápido, puesto que son buenos (*risas*). Retiro «malo». No es malo, es formidable. Pero a pesar de todo, en todo caso es muy complicado. Cada modo ya agrupa cosas muy, muy diferentes, sub-modos. Ven ustedes entonces que para hacer nuestra tabla de los signos, nuestra clasificación de los signos, que sería nuestra gran conclusión la próxima vez, no seremos como el pobre Kant, con doce categorías... ¡nosotros vamos a tener ochenta!

«Imaginario» era una palabra verdaderamente cómoda, porque agrupo en ese modo cosas extremadamente diferentes. Yo diría que hay, en primer lugar, lo que podríamos llamar el «modo mágico». ¿En qué pienso? En un

<sup>25</sup> Akira Kurosawa, *Hakuchi*, 1951.

modo mágico a la De Sica. Sería del tipo *Milagro en Milán*<sup>26</sup>. ¿Y por qué insisto en volver a De Sica? Porque frente a las fantasías del tipo *Milagro en Milán* muchos críticos han dicho que se trataba de la fuga frente a las verdaderas exigencias del neorrealismo, en el cual De Sica había tenido, sin embargo, mucha importancia. Comprenden que nosotros tenemos un hilo que nos permite decir: «¡Para nada!». De la misma manera, cuando Fellini desarrolle un cierto cine llamado «imaginario», se dirá que es la ruptura con el neorrealismo. Nosotros, por el contrario, ya no tenemos problema en ese aspecto, puesto que nuestro hilo conductor es que el neorrealismo fue una de las maneras en que se extrajeron imágenes ópticas y sensoriales puras. Poner tales imágenes en relación ya no con los movimientos ordinarios de la imagen-movimiento del viejo cine, sino con un modo del pensamiento —el imaginario, por ejemplo— está totalmente en la línea del neorrealismo. La evolución de alguien como Fellini o el ejemplo de un film como *Milagro en Milán* no suscitan para nosotros ningún problema, ninguna dificultad. Evidentemente es conforme al neorrealismo en su línea más pura. Es por eso, entonces, que hablo del modo mágico de De Sica.

Después, el modo onírico. Es algo completamente distinto, a pesar de todo no es lo mismo. Aquí empleo «modo onírico» en el sentido preciso de las imágenes que se presentan a sí mismas como imágenes de sueño. Sea en el cine surrealista, sea en la primera manera de Buñuel. Ustedes me dirán que hay muchas otras imágenes de sueño... Bueno, en fin, no vamos a ir hasta el infinito... queda en cada uno completar todo esto.

Tercer sub-modo. Llamémoslo -pero todos estos son términos a los cuales no me aferró— «modo fantasmático». Un fantasma no es en absoluto lo mismo que un sueño. Y aquí lo poco que sabemos, que nos acordamos del psicoanálisis, alcanza para recordarnos que el fantasma está fundamentalmente en relación con fuentes visuales y sonoras cuya motricidad, cuyo prolongamiento motor, es anulado; y que en esta anulación se despliega la escena del fantasma, que es llamada, propiamente hablando, una «escena». Yo diría que este modo fantasmático es el segundo Buñuel. Quiero decir, el Buñuel de *Belle de jour*<sup>27</sup>. O el de *El fantasma de la libertad*<sup>28</sup>... Pero creo que uno de los primeros filmes —no digo el primero— que marcó esta segunda manera de Buñuel es *Belle de jour*. Con el modo fantasmático -digamos, el

<sup>26</sup> Vittorio de Sica, *Miracolo a Milano*, 1951.

<sup>27</sup> Luis Buñuel, *Belle de Jour*, 1966.

<sup>28</sup> Luis Buñuel, *El Fantasma de la libertad*, 1974.



segundo Buñuel— nos encontramos entonces con las estructuras repetitivas a las que particularmente hacía alusión Comtesse en el caso de Robbe-Grillet. Y también frente a un cine como el del propio Robbe-Grillet. Creo que hay incluso puntos comunes entre ambos. Exceptúo *Marienbad*, al que no considero como un film de Robbe-Grillet solo.

Cuarto sub-modo —como para hacerles sentir la riqueza—. Diría que es un modo teatral. Pero teatral propiamente cinematográfico. No pretendo volver a plantear aquí, por centésima vez, la cuestión de las relaciones teatro/cine. Hago alusión a lo que podríamos llamar el «pequeño teatro» en el cine. Y el empleo en el cine del pequeño teatro o del teatro «de cámara» está firmado, ante todo, «Renoir». La referencia del cine al pequeño teatro fue siempre para Renoir una referencia fundamental e intrínsecamente cinematográfica. Consagró a esta cuestión un film célebre, *Le carrosse d'or*<sup>29</sup>. Pero en todo su cine, y particularmente en *La règle du jeu*<sup>30</sup> -lo tomo como el caso más conocido— tienen esta referencia del film al pequeño teatro: la famosa escena en la que los invitados representan esa especie de comedia lúgubre. Bajo otros modos —pero recuerdan a Renoir— encuentran la referencia al pequeño teatro. Por ejemplo, en *París nos pertenece*<sup>31</sup>, de Rivette, o en *El año pasado en Marienbad*, con la representación en el hotel. Pero si hubiera que analizar este sub-modo del teatro de cámara, diría que es sobre la obra de Renoir que habría que apoyar el análisis, aunque muchos otros autores presentan también este sub-modo.

Quinto sub-modo. Lo llamaría el «modo atraccional». Después del modo mágico, el modo onírico, el modo fantasmático y el modo teatral, el modo atraccional, en el sentido de atracción. Aquí damos con un problema muy importante en la historia del cine y que nos remite a Eisenstein. Es bien sabido que la teoría del montaje, tan importante en Eisenstein, comprende un aspecto que en particular Jean Mitry supo valorar muy bien. Criticando muy fuertemente este aspecto del montaje en Eisenstein, Mitry intentó mostrar que era muy importante. Se trata de lo que Eisenstein llamaba el «montaje de atracción».

<sup>29</sup> Jean Renoir, *Le Carrosse d'Or*, 1952.

<sup>30</sup> Jean Renoir, *La règle du jeu*, 1939.

<sup>31</sup> Jacques Rivette, *Paris nous appartient*, 1960.

# Clase XXIX.

## Recapitulación.

### Clasificación de los signos.

*1 de Junio de 1982*

Ven entonces, los cuatro modos de la imagen sensorial en tanto entra en relación con la imagen-pensamiento serían: modo imaginario, modo didáctico, modo crítico y modo trascendental, o del tiempo implicado. Desde entonces, lo que habría que mostrar -pero sería muy fácil- es hasta qué punto todo se yuxtapone.

De modo que ven ustedes que llegó para mí el momento de una recapitulación. Y no quisiera hacer un resumen. Había consagrado una sesión a Peirce y a su tan extraña clasificación de los signos, y me serví de ella. Quisiera decir que nos olvidemos de Peirce y que retengamos solo una cosa que nos había parecido excelente y que nos había servido mucho: la distinción de tres modos de existencia que coinciden con los signos. Primeridad: lo que solo tiene relación consigo mismo. Segundidad: donde hay dos términos, acción/reacción. Terceridad: donde hay una relación real entre dos términos, es decir, donde hay un tercero. Habíamos visto que para nosotros la primeridad era la imagen-afección. En efecto, el afecto sólo tiene relación consigo mismo -aún cuando tiene una causa, no es esa la cuestión; no vuelvo sobre todos estos puntos-. En segundo lugar, la segundidad, que era la imagen-acción. En tercer lugar, la terceridad era una imagen en busca de la cual estábamos. Para que no

haya confusiones, digo que retendré las palabras de Peirce, pero no conservaré jamás el sentido que les da a estas palabras. Necesitaré las palabras y les daré el sentido que precisaré —creo que tengo derecho, una vez que los advertí—.

De modo que para resumir todo lo hemos hecho, les propongo una especie de clasificación de los signos que habríamos obtenido. Conforma una cosa dura, en la que hay a veces palabras extrañas. No está del todo a punto, no está muy a punto, pero he aquí la clasificación de los signos que quisiera proponerles para que la aprendan de memoria durante las vacaciones (*risas*). Pero tienen todo el derecho de cambiarlos, de poner allá uno que estaba acá, etc. Van a ver que esto recapitula todo lo que hemos hecho este año.

En primer lugar, en nuestro punto de partida bergsonianos, yo insistía mucho sobre esto: imagen=movimiento=materia. Era la imagen-movimiento. Y partíamos de que la imagen es movimiento y el movimiento es imagen. Evidentemente, para aquellos que no han seguido todo esto no quiere decir gran cosa. Pero no importa. Mi primer nivel es, entonces, la imagen-movimiento.

Segundo nivel. Pregunta: ¿en qué condiciones y cuándo la imagen deviene un signo? Respuesta totalmente bergsoniana: cuando las imágenes-movimiento se relacionan con un centro de indeterminación, definido simplemente así: una brecha entre una acción y una reacción, es decir, entre dos movimientos. Por mi parte llamo signo —y esto no coincide para nada con Peirce— a la imagen-movimiento en tanto que está relacionada con un centro de indeterminación. A partir de allí hemos visto que las imágenes-movimiento relacionadas con un centro de indeterminación nos daban tres grandes tipos de imágenes: imagen-percepción, imagen-acción, imagen-afección. Desde entonces, es de esperar que a estos tipos de imagen correspondan signos. Es normal. Hasta aquí todo va bien.

Tercer nivel: la imagen-percepción. Parece que me hago el payaso, pero no es verdad: la llamo «primeridad embrionada». Primeridad embrionada para decir que es de allí que va a nacer la primeridad, pero no es todavía primeridad. ¿Y por qué no es todavía primeridad, segundidad o terceridad? Por una razón simple: a este tercer nivel de la imagen-percepción vamos a asistir a la formación, a la determinación de los elementos constituyentes del signo. Es el signo relacionado con sus elementos constituyentes. Así pues, no hay todavía ni primeridad, ni segundidad, ni terceridad que remita al signo constituido. Llamo a esto, entonces, la «pre-primeridad», la «primeridad embrionada».

Y digo, en este tercer nivel, que la imagen-percepción tenía dos polos —permanecemos en eso mucho tiempo—: polo objetivo, polo subjetivo. Pero extrañamente esto nos da los polos de la percepción pero no nos da todavía la naturaleza de los signos de la imagen-percepción. ¿Por qué? Porque hablando

con propiedad la imagen-percepción no cesa de oscilar entre un polo y el otro: del polo objetivo al polo subjetivo y del polo subjetivo al polo objetivo.

De modo que el primer signo correspondiente a la imagen-percepción es lo que habíamos llamado la imagen «semi-subjetiva». Y nos había parecido que tenía un estatuto, un estatuto muy consistente, es decir, intermediario entre objetivo y subjetivo. Allí habrá un signo. Nos había parecido que recibía un estatuto muy consistente gracias a Pasolini, en el momento en que elabora su noción de «imagen indirecta libre». Imagen indirecta libre que dará cuenta del equilibrio, y de la naturaleza de este equilibrio, entre la forma y el contenido de la imagen. La imagen indirecta libre es una transposición de lo que en gramática se llama «discurso indirecto libre». ¿Por qué se trata de eso en la imagen semi-subjetiva en el cine? Es que, en efecto, tienen a la vez y compenetrado uno con otro, un personaje que ve y que actúa -imagen subjetiva- y una conciencia-cámara que va a operar el encuadre, etc. En los análisis que Pasolini nos ofrecía sobre Antonioni, sobre Bertolucci, incluso sobre Godard en ciertos aspectos, había una especie de formación de estas imágenes indirectas libres que van a ser muy, muy importantes, que van a establecer el equilibrio entre la forma y el contenido de la imagen.

Ahora bien, estas imágenes indirectas libres me dan el primer signo de percepción, que llamo, tomando prestada la palabra de Peirce, «dici-signo». La palabra me sirve porque se trata, en efecto, de un indirecto libre, como en el discurso indirecto libre. La palabra entonces está bien fundada aunque, una vez más, Peirce crea y emplea este término en un sentido totalmente distinto. Tomo entonces esta palabra porque me parece que nos sirve.

Yo diría que el primer signo del dominio de la imagen-percepción es el dici-signo, es decir, la imagen indirecta libre o la imagen semi-subjetiva. El signo está allí relacionado a sus dos elementos: forma y contenido. Mejor aún, la imagen está relacionada a sus dos elementos: forma y contenido.

Pero la imagen-percepción me da igualmente otro signo, al que llamaría esta vez «figura». Todo esto recapitula, quiero hacer ciertamente una recapitulación casi de vocabulario. Lo hemos visto, por relación, por diferencia con la imagen cinematográfica, con la imagen-movimiento, la figura es el fotograma-vibración. Llamaría «figura» a este tipo de signo. Surgimiento del fotograma y su vibración.

La imagen-percepción me da entonces dos primeros signos que son la primeridad embrionada y a los que llamo dici-signo y figura.

Cuarto nivel: la imagen-afección. Con ella comienzan, lo hemos visto, los signos de la primeridad. Hay dos signos correspondientes a los dos polos de la imagen-afección, dos signos de primeridad.

En primer lugar, el afecto es expresado por un rostro. Es el primer plano. Quizá no solo, pero ejemplarmente es el primer plano. Y tomando prestada la palabra de Peirce, le llamo «icono». Dándole otro sentido, puesto que para mí un icono es la presentación de un afecto sobre un rostro, sobre un rostro-primer plano.

El otro signo de la imagen-afección, el otro signo de primeridad es el cualisigno. Tomo otra vez prestada la palabra de Peirce. El cualisigno es el afecto no en tanto expresado por un rostro-primer plano, sino en tanto exhibido en lo que habíamos llamado un «lugar cualquiera» o un «espacio cualquiera» en correspondencia con el trabajo de Pascal Auger. El afecto es presentado, exhibido ya no sobre un rostro sino en un lugar cualquiera: el miedo tal como surge en un lugar cualquiera. Y vimos la consistencia de esta noción de «lugar cualquiera» al nivel de la imagen cinematográfica.

He aquí los dos signos de primeridad. Tengo ya entonces mis primeros signos: dicisigno y figura para la primeridad embrionada, icono y cualisigno para la primeridad. Es una tabla de las categorías del signo. Me gusta. Me gustan las tablas de las categorías... cuando hay muchas, ustedes comprenden.

No olvidamos aquí, a pesar de todo, nuestro principio de embrionaje. No vamos a saltar inmediatamente a la segundidad, que es la imagen-acción. Vamos a hacer un pasaje de la primeridad a la segundidad. El quinto nivel es el pasaje de la primeridad a la segundidad o, si ustedes quieren, la segundidad embrionada. Van a corresponderle dos nuevos signos que no aparecen en la clasificación de Peirce... Lo tomo, lo dejo... Tenemos todo el derecho. Son los síntomas y los fetiches. Hemos visto a qué tipo de imágenes-movimiento correspondía esto en el cine: era ciertamente el pasaje de la imagen-afección a la imagen-acción, pero bajo una forma particularmente ruda y violenta. A saber, los síntomas eran los signos a través de los cuales un medio determinado y cualificado —ya no un lugar cualquiera, ya no un espacio cualquiera— remitía a un mundo originario. Era el mundo de las pulsiones, y las pulsiones eran signos, es decir, síntomas del mundo originario. Y los fetiches eran los pedazos que las pulsiones arrancan al medio y de los cuales hacen su pastura.

Y cinematográficamente nos había parecido que esto fundaba una de las dimensiones de lo que había que llamar el más grande cine naturalista; no el cine realista, sino naturalista. Tanto en Stroheim como en Buñuel, donde los signos, las imágenes-signos están hechas de síntomas y de fetiches.

Sexto nivel: signos de la segundidad. Los síntomas y los fetiches eran los signos de la segundidad embrionada. Ahora, signos de la segundidad como tal. Eran los dos grandes signos de la imagen-acción. El sinsigno —expresión de Peirce—: cuando los afectos y las cualidades y las potencias son considera-

das como actualizadas directamente en un medio bien determinado, en un medio geográfico, histórico, social determinado. Y el otro tipo de signo de la imagen-acción, de la segundidad, eran los índices. Desde el punto de vista del sinsigno se iba de la situación a la acción, es lo que habíamos llamado la «gran forma». Desde el punto de vista del índice se iba de la acción a la situación, era la «pequeña forma». Y habíamos visto que les correspondían dos tipos de espacio totalmente diferentes.

Después de esto hay una cosa que tuve que saltar porque no hubiera tenido tiempo de terminar hoy. Nos queda todavía la terceridad. Diría entonces que no nos queda solamente la terceridad, nos queda primero el pasaje a la terceridad. Séptimo nivel: pasaje a la terceridad. La terceridad es lo mental, es lo tercero, es la relación entre dos cosas, y es la relación que quizá solo puede ser pensada. No puede ser vista, solo puede ser pensada. Entonces, según la expresión de Peirce, la terceridad es lo mental. De acuerdo, pero vamos a ver lo que resulta para nosotros.

En el séptimo nivel me hace falta una terceridad embrionada, que está todavía contenida, retenida por la imagen-movimiento, por la imagen-acción, por el cine narrativo-ilustrativo, y que sin embargo ya es como la sombra proyectada por una verdadera terceridad. Entonces, si hubiera tenido tiempo habría dicho que hay dos tipos de signos de la terceridad embrionada. A unos les llamo «marcas» -hubiera querido otra palabra, pero no encontré- y a los otros les llamo «símbolos».

«Símbolo» no tiene dificultades. Para mí no tiene estrictamente nada de simbólico, empleo la palabra «símbolo» en el sentido operatorio. A saber, el símbolo es el signo de una relación a establecer o de una operación a hacer. Así pues, le doy a «símbolo» un sentido estrictamente positivo —toda esta clasificación pretende ser positivista- únicamente como signo de operación a hacer o de relación a establecer. Vemos bien que hay allí una especie de terceridad.

¿Y qué son para mí las marcas? Son imágenes que forman una serie ordinaria que remite a un hábito, a una costumbre. Preciso que en los ingleses todas las teorías de los signos experimentaron la necesidad de hacer un enlace con la noción —fundamental en ellos— de «hábito» o de «costumbre». Se las podría enriquecer, entonces, con consideraciones más propiamente lógicas, filosóficas.

Entonces las marcas son signos, son el estado del signo que toma una imagen-movimiento cuando se inserta en una cadena, en una cadena ordinaria que la completa. Ven que no es lo mismo que un índice. Tengo una huella y digo: «Eso es el índice de un hombre que pasó por aquí». Lo que llamo una «marca» no es eso, no es lo mismo que el índice. Puede ser el mismo ejemplo, una huella.

Pero una huella que si la veo, cuento con que haya otra huella en la misma dirección. Eso forma una cadena garantizada por lo que llamaría un «hábito».

Supongan que después las huellas se desvanecen. Aunque el terreno siguió mojado, ya no hay huellas. Miro hacia todos lados, me pregunto: «¿Habrá vuelto sobre sus pasos?». No hay más nada, desvanecimiento. Yo diría que allí caigo sobre una aventura de las marcas -no es un nuevo tipo de signo—: me encuentro frente a una imagen desmarcada. Llamaría «imagen desmarcada» a una imagen que, precisamente, ha perdido su valor de signo-huella. Es decir, que rompe el encadenamiento acostumbrado con otras imágenes, con imágenes que constituyen en conjunto un hábito o una costumbre. El objeto es desmarcado.

Si jugamos siempre con la pregunta por quién hace eso, ¿quién hace eso en el cine narrativo-ilustrativo o, si ustedes quieren, en el cine llamado «clásico»? Si hubiera tenido el tiempo de intentar hacer un análisis de esta terceridad embrionada, hubiera dicho que son todos los tipos que, incluso en el cine de acción y de narración, dieron una importancia inmensa al problema de las relaciones. A tal punto que, en última instancia, su cine de acción parece muy clásico e incluso genial como cine de acción, pero de hecho es totalmente otra cosa. Diría que es de hecho un cine de símbolos, en el sentido de operaciones a hacer. Ya no son acciones, son operaciones que están haciéndose, ecuaciones que están estableciéndose, relaciones que están construyéndose. Diría que finalmente un símbolo es un portador de relaciones. Tienen aquí, entonces, al nivel de estos dos tipos de signos, objetos desmarcados y objetos portadores de relaciones.

Me digo entonces que esto es como una extremidad del cine de acción, del cine imagen-acción. Y, una vez más, no dije una palabra sobre esto, por eso es que me extiendo un poquito.

El *Actors Studio*, por ejemplo, llevó hasta el límite el cine de la imagen-acción. Lo llevaron tanto hasta el límite que acabaron por desembocar en otra cosa, pero que ya no podían dominar con su método de cine de acción. Pienso en tesis de Kazan que me interesan. Son textos<sup>1</sup> en los que dice que es cierto lo que se dice del actor del tipo *Actors Studio*: no para de moverse, incluso cuando está inmóvil; puede estar completamente inmóvil y se mueve por todos lados, no para. Pero no sólo hay eso, dice Kazan, hay que agregar que siempre hay un objeto que manipular. Siempre hay un objeto, el actor no

<sup>1</sup> Cf. Jeff Young, *Kazan: the master director discusses his films: interviews with Elia Kazan*, Newmarket Press, New York, 1999, pág. 165.

se mueve en el vacío. Y Kazan dice que le gustan mucho los objetos. Hace la lista de los objetos que corresponden a sus películas. Los objetos en un film son muy importantes, dice.

Esto plantea todo tipo de problemas -ligados al encuadre, por ejemplo—, nos permitiría volver a ver todo tipo de cuestiones muy importantes. Los objetos son muy importantes porque se intercambian. Los objetos se intercambian. No pido más que eso para definir el símbolo: el objeto en tanto que es objeto de intercambio. Se pasa. Entonces va más lejos, se lanza, se abraza, se dirige a la boca del otro. El objeto es un soporte de relaciones. Y es un signo de operación, un signo operatorio. Me parece que es allí que la imagen-cine consigue de manera profunda símbolos, estos objetos que son soportes de relaciones múltiples o de operaciones ambiguas.

En las viejas matemáticas había signos -y los hay siempre- para designar que la operación puede ser o bien una adición o bien una sustracción. Son aquello que se llamaba, y que Leibniz llamaba «signos ambiguos». El objeto es portador, el objeto es un signo ambiguo.

¿Es un objeto de cambio, es un don? Todo eso son relaciones mentales. Dar, cambiar, son relaciones mentales. Y finalmente, ¿quién es el gran autor que impulsó esto, que hizo un cine del símbolo operatorio? No es Kazan, no es el *Actors Studio*, ellos lo rozaron. Es casi el anti-Kazan, es aquel que no soporta al *Actors Studio*, es Hitchcock. Hitchcock me parece el autor puro de lo que llamo tan groseramente la «terceridad embrionada»: empujar la imagen-acción hasta la aprehensión de lo mental.

Y en efecto, si tomo el libro clásico de Rohmer y Chabrol sobre Hitchcock<sup>2</sup>, ¿qué es fundamentalmente lo que mostraron? El rol de las relaciones. No por nada es un inglés. Lo que hace Hitchcock es una lógica de las relaciones. Una lógica de las relaciones con su gran tema, una lógica de las relaciones vuelta a ver... o ni siquiera vuelta a ver, vista a través del cristianismo. Puesto que, después de todo, si alguien planteó por primera vez el problema de la lógica de las relaciones en la Edad Media es el cristianismo, con las tres personas, con la Santa Trinidad. Fundó en la lógica de la Edad Media, en la lógica medieval, toda una lógica de las relaciones. Y bien, es sabido que Hitchcock es un católico extremadamente practicante. ¿Cuál es su tema? Es el que extrajo Chabrol. Y no es el único, un montón de alumnos jesuitas... Yo no, yo soy un producto de la educación laica (*risas*). Pero ellos no han cesado de decir

<sup>2</sup> Claude Chabrol y Eric Rohmer, *Hitchcock: the first forty-four films*, Roundhouse, Londres, 2004.



que se trata del intercambio de las culpabilidades. La operación lograda no es acción. Me parece que es el intercambio de las culpabilidades como misterio cristiano, como misterio análogo a la Trinidad, lo que explica este cine muy curioso que empuja la imagen-acción hasta un cine totalmente diferente, que es el de una imagen-relación.

¿Y es entonces por casualidad que el mismo Hitchcock hace precisamente un cine del objeto desmarcado? El símbolo y el objeto desmarcado son los dos aspectos complementarios. En Hitchcock, el objeto desmarcado es constantemente el objeto que salta de su cadena ordinaria, de su cadena habitual. Es el objeto que salta de sus marcas. El ejemplo más famoso está en *Intriga internacional*<sup>3</sup>: el avión. El tipo en el cruce de las rutas encadena: «Ah, sí, es un avión de fumigación, para fumigar los campos. Sí, pero es curioso, no hay campos.» ¿Qué viene a tirar entonces este avión de fumigación? Ustedes recuerdan ese plano: el cruce de las rutas, los caminos habituales, y el avión a lo lejos. Todo marcha bien, ni siquiera vemos, ni siquiera notamos el avión de fumigación, es muy normal. De repente, sale de sus marcas: ¿pero dónde están los campos a fumigar? ¡No los hay! El objeto desmarcado, entonces, se carga de suspenso. ¿Qué va a hacer? Se acerca al hombre... se acerca al hombre... se acerca al hombre... y el hombre comprende justo a tiempo que va a fumigar otra cosa. Es típico.

Si tuviéramos el tiempo, podríamos seguir con esto. Pero diría, entonces, que es el pasaje a la terceridad, donde las acciones no están más que para hacer valer operaciones y relaciones, y donde los índices no están más que para hacer valer marcas y desmarques.

Y si hubiera podido, habría agregado que hay otro caso que me parece extraordinario. Y no es por casualidad. Hemos visto que primeridad es uno; acción uno-dos; terceridad uno-dos-tres. No es sorprendente que la terceridad embrionada en el burlesco fueron los hermanos Marx. Lo que me hubiera interesado en un análisis de los Marx hubiera sido que veamos por qué son tres y cómo es que funcionan, puesto que se trata ciertamente del positivismo americano. Quiero decir, los Marx son cómicos funcionalistas. Hubiéramos podido decir, entonces, que hay cómicos de la primeridad, uno, hay cómicos de la segundidad, dos —Laurel y Hardy— y hay cómicos de la terceridad.

Por otra parte, si los Marx son tres, no es totalmente por casualidad. Pues habría que concederme que Harpo es el hombre de la primeridad. No solo eso, sino que hay un curioso movimiento funcionalista. Es el hombre de la

<sup>3</sup> Alfred Hitchcock, *North by Northwest*, 1959.

primeridad, es el hombre de los afectos, llevó los afectos hasta el grotesco. Pero es ya el hombre de las pulsiones, ya es una primeridad que prepara otra cosa. Es el hombre de las pulsiones salvajes: pulsiones sexuales, pulsiones alimentarias... Cuando toca el arpa es puro afecto, y cuando ve una mujer es pulsión desencadenada.

Si paso al tercero, a Groucho, él es el hombre de la lógica de las relaciones en estado puro. Esto va a traducirse evidentemente en el sinsentido propio de Groucho Marx, que es en efecto un sinsentido que pertenece a una lógica de las relaciones. El sinsentido, una lógica del sinsentido fue siempre el complemento indispensable de una lógica de las relaciones. Desde Lewis Carroll es así. Esto es lo que han hecho al nivel del burlesco, habrá allí un auténtico burlesco de las relaciones. Siempre asegurado, en mi opinión, por Groucho.

Entre ambos... ¿Cómo se llama?

Intervención: Chico.

Deleuze: ¡Chico! ¿Qué hace Chico? Me parece que tiene su especificidad. Es curioso, no cesa de preparar las marcas, de asegurar las desmarcaciones, y de hacer la mediación. Es decir, la figura ordinaria de los Marx es: Harpo le habla a Chico, los dos forman un grupo; y es Chico quien va a traducir para los sinsentidos de Groucho. Harpo es una reserva de objetos fetiches. En efecto, él es la pulsión; no es solamente el afecto del arpa, es la pulsión desencadenada. Como toda pulsión, arrastra consigo sus objetos-fragmentos, y de sus inmensos bolsillos saca todos los fragmentos que se quiera. Y me parece que muy a menudo mientras traduce los gestos y los silbidos de Harpo, la tarea de Chico será agenciar los objetos proveídos, o seleccionar estos objetos, para constituir cadenas, cadenas aparentemente habituales -de hecho, extremadamente originales-sobre las cuales precisamente Groucho podrá proceder para hacer valer sus inversiones de relaciones. Al nivel de Chico va a haber una especie de desmarque de los objetos que Harpo provee.

De modo que tendríamos allí una figura bastante completa de esta terceridad envuelta.

Finalmente tocamos el límite. Yo diría que este es el momento en que la imagen-movimiento encuentra su tope. ¿Qué vamos a tener en el octavo nivel? Y bien, retornamos al primero. La imagen-movimiento no era más que el corte de una imagen más profunda, no era más que la perspectiva de una imagen más profunda. Esta imagen más profunda tendrá sus signos, y será ella la que va a constituir el dominio de la terceridad.

Yo diría que en primer lugar la imagen-acción encuentra su detención. Es lo que llamo por comodidad «opsigno», es decir la imagen óptica pura, o «sonsigno», imagen sonora pura. Es decir, la imagen sensorial recortada de su motricidad. He aquí un nuevo tipo de signo.

¿Y con qué entra en relación este nuevo tipo de signo? Lo vimos, con lo que yo llamaba «modos». Y habrá tantos signos como modos. Es decir, el opsigno estará en relación con cuatro tipos de signo que podremos llamar los «signos noéticos del cine», es decir, los signos del pensamiento-cine. Busco palabras a cualquier precio, los llamo así nomás... Les llamo «escenas» para el modo imaginario. «Eras» -en el sentido de era geológica o de era histórica-, para el modo didáctico. Me falta una palabra... Quizá utilizaría la palabra «proceso» para el modo crítico de Godard, llamando «proceso» a todo modo de extracción de la imagen a partir de los *clichés*; un proceso hecho a los *clichés*. Y finalmente «aspectos» para la imagen-tiempo, puesto que la palabra estaría garantizada por el uso gramatical que hace de ella Guillaume en su teoría del tiempo implicado<sup>4</sup>.

De modo que tendríamos: dicisigno y figura, dos; icono y cualisigno, cuatro; síntoma y fetiche, seis; sinsigno e índice, ocho; marca y símbolo, diez; opsigno, once; escenas, doce... trece... catorce... quince. ¡Oh-la-la! Creo que Peirce tenía más... (*risas*) No es grave, porque podremos hacer subdivisiones (*risas*). Todavía habrá que subdividirlos.

¿Qué sería lo ideal? ¿De qué sirve esto? Ustedes comprenden, para mí una tabla de las categorías no es como la concibe Kant. Yo soñaría con una tabla de las categorías muy simple que sea como la tabla de Mendeleiev en química. Es decir, donde haya casillas vacías respecto de las cuales nos digamos: «Ah, sí, está bien, son imágenes que todavía no existen». Podríamos ya darles un nombre, pero no existirían. Podríamos entonces proceder así: habría que inventar otros modos, y nos diríamos que eso no existe, y que no importa, que quizá existiría o jamás existirá. Una tabla de las categorías debe apoyarse sobre lo real, lo posible, pero también sobre lo imposible.

Lo que deseé durante todo este año es que esto despierte en ustedes caminos de búsqueda que sean suyos. Quiero decir, que esto les sirva en algo propio. A todos los niveles. Puede ser al nivel de que hayan tratado tal tipo de imagen de otra manera, o bien que hayan hecho otra clasificación de las imágenes o de los signos de cine, etc. He aquí lo que hubiera deseado.

Bueno, ¿alguien quiere decir algo?

<sup>4</sup> Cf. Gustave Guillaume, *Temps et verbe*, Champion, Paris, 1965.

Intervención: No es importante, pero tengo una pregunta. ¿Hablará el año que viene de la *Crítica del juicio*<sup>5</sup>? A principio de año dijo que habría una parte sobre la *Crítica del juicio* de Kant. Eso desapareció por completo.

Deleuze: El año que viene... el año que viene... Seguramente haré un semestre de historia de la filosofía, sobre Kant o sobre... Ya hice Kant, de todas formas... No es seguro, pero sí, quizás haga la *Crítica del juicio*, sí.

Intervención: ¿Y qué tenía en mente cuando dijo al principio que se iba a hablar del cine, de Bergson, y después de la *Crítica del juicio*?

Deleuze: Lo que tenía en mente era muy simple, son textos admirables de Kant en los que dice que lo bello es una pura cuestión de forma. Eso parece una nadería, de acuerdo. De modo que, dice, no puede hablarse de belleza de la naturaleza, no hay belleza de la naturaleza. Pero dice que, a pesar de todo, hay un problema esencial —esto es entonces lo que me interesa, no que lo bello sea una cuestión de forma—: en la naturaleza hay una aptitud para producir cosas cuya forma nos parecerá bella. De acuerdo, lo bello es una cuestión de forma, pero hay una cuestión muy curiosa con la producción material y natural de las formas puras. Es esta actividad de la naturaleza lo que pensaba poner en relación con la imagen que no es imagen-movimiento. Evidentemente en nuestras sesiones suprimí por completo una pregunta -entre otras- a la que quería llegar: ¿en qué la percepción cinematográfica es distinta a nuestra percepción llamada «natural» y qué relaciones hay entre ambas? Quizá habría que llamar «percepción diagramática» a esta percepción que capta las imágenes-cine. ¿Pero qué es esta percepción diagramática y qué relaciones tiene con la naturaleza misma? Es en este caso, en este conjunto que Kant me hubiera servido —y ya no Bergson—,

Pero el próximo año cuento con volver a una historia de la filosofía muy severa... Sobre todo porque no tendremos sala... (*risas*) No es cuestión de encerrarnos en esta cueva, nos volveríamos locos unos tras otros. Entonces haré historia de la filosofía muy, muy precisa, a la usanza de los filósofos... Pero en fin, ustedes son todos filósofos, así que eso no resolverá nada... (*risas*).

A pesar de todo, estuve contento con este año porque asumí riesgos hablando de cine. Y ustedes también asumieron riesgos. Todos asumimos riesgos. En todo caso, les agradezco muy, muy vivamente.

Buenas vacaciones.

<sup>5</sup> Immanuel Kant, *Crítica del juicio*, Espasa-Calpe, Madrid, 2007.